CHANTILLY

NOTICES DES PEINTURES

LES QUARANTE FOUQUET

PAR

F.-A. GRUYER

MEMBRE DE L'INSTITUT

CONSERVATEUR DU MUSÉE CONDÉ

PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE GARANCIÈRE, 8

1900

Tous droits réservés

De la part des

Exécuteurs testamentaires de Mgr le duc d'Aumale

Avril 1901.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/chantillynotices00gruy

INSTITUT DE FRANCE

MUSÉE CONDÉ

CHANTILLY

NOTICES DES PEINTURES

LES QUARANTE FOUQUET

PAR

F.-A. GRUYER

MEMBRE DE L'INSTITUT

CONSERVATEUR DU MUSÉE CONDÉ

PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE GARANCIÈRE, 8

1900

Tous droits réservés

Exemplaire réservé, imprimé pour

Monsieur Adolphe Guillot

MEMBRE DE L'INSTITUT

THE GETTY
LIBR

Parmi les peintres primitifs de la France, Jean Fouquet occupe la première place. Bien que son œuvre ait été considérable, elle s'est faite extrêmement rare, et c'est à l'étranger qu'on devait aller naguère encore pour trouver ce qu'il en reste de plus précieux et de plus complet. Grâce à Monsieur le duc d'Aumale, il n'en est plus ainsi. En faisant passer de Francfort à Chantilly quarante peintures authentiques de notre vieux maître, Monsieur le duc d'Aumale a rendu à la France un de ses glorieux trophées.

Les Quarante Fouquet *forment un monument unique pour la peinture française aux temps anciens de son histoire. Ces miniatures célèbres, détachées depuis deux siècles environ des* Heures *d'Étienne Chevalier, ont pris rang comme tableaux dans la galerie de Chantilly. C'est donc en tête de l'*École française, *au début de notre second volume de* La Peinture au château de Chantilly, *qu'il conviendra de les placer. Nous n'aurons garde d'y manquer; mais, vu l'abondance des matières, nous serons forcé de nous borner à une simple nomenclature, et, parmi les quarante héliogravures qui formeront l'illustration de ce volume, nous ne pourrons faire à Jean Fouquet qu'une*

part très insuffisante. Les artistes et les érudits demandent davantage ; ils veulent tout avoir de ces admirables peintures. C'est pour répondre à leur désir que nous publions le présent ouvrage. Nous pensons avec eux qu'un sujet spécial demande un livre spécial aussi, un livre où chaque tableau soit décrit et commenté avec les développements nécessaires, un livre où, pour les Quarante Fouquet, *quarante héliogravures soient des preuves vivantes et parlantes en regard du texte, un livre enfin particulièrement établi en vue de donner satisfaction à ceux qui veulent avoir dans toute son intégrité le trésor si précieusement conservé par Monsieur le duc d'Aumale.*

JEAN FOUQUET

1410 A 1425 † 1480

Le plus ancien des peintres français qui se rencontrent dans la galerie de Chantilly est Jean Fouquet. Il nous transporte en plein quinzième siècle, dans ce *quattrocento* où l'Italie d'abord, la Flandre ensuite, nous ont ravis déjà par d'admirables œuvres (1). Nous sommes au temps de Charles VII, au lendemain de Jeanne d'Arc, à la veille du jour où la *furia francese* va nous égarer et presque nous perdre. La France qui, après la guerre de Cent ans, venait de se reprendre corps et âme, voulait un art qui fût vraiment à elle, le cherchait et était en train de le trouver, quand l'Italie, un moment conquise, vint la conquérir à son tour. Mais, de ces conquêtes réflexes, Fouquet n'a pas eu le pressentiment : il n'a rien entrevu des prochaines abdications de nos peintres. S'il a été en Italie et s'il en a subi le charme, il n'en a pas accepté le joug. Son œuvre est faite tout entière d'indépendance, d'émotion, de sincérité. Il voit le but, sans rien

(1) Voir *La peinture au château de Chantilly*. Écoles étrangères.

découvrir des pièges dans lesquels nous allions bientôt tomber. Quel rang lui faut-il assigner dans la hiérarchie de nos peintres? Assurément un des premiers. C'est à Chantilly, surtout, qu'on s'en peut convaincre.

Jean Fouquet n'a pas d'histoire: on n'en a pas moins beaucoup écrit sur lui (1). Ce qui reste de ses œuvres forme le monument le plus important de la peinture française au quinzième siècle. La date de sa naissance est inconnue: chacun peut choisir celle qui lui convient entre 1410 et 1425. Il était Tourangeau: aussi la ville de Tours et les paysages de la Touraine reparaissent-ils à chaque instant sous son pinceau. Tours était alors le centre du royaume; le *roi de Bourges* s'y trouvait chez lui. Comme peintre, Fouquet descend des maîtres de Bruges; mais, en s'appropriant leur naturalisme, il en fait, dans cette Touraine si bien nommée le « verger de la France », le miroir des *Français du royaume*. L'Italie et la Renaissance italienne ont eu prise aussi sur sa manière de voir. Si les lourdes coiffures et les manteaux fourrés de nombre de ses figures témoignent de l'art flamand acclimaté en Bourgogne d'abord, puis en France et dans une partie de l'Occident civilisé, c'est à Rome, à la Toscane et à l'Ombrie, qu'il a emprunté ses portiques, ses pilastres fleuris, ses rinceaux, ses dômes et ses théories d'anges.

Des œuvres de la jeunesse de Jean Fouquet, on ne sait rien

(1) Léon de Laborde, de Bastard, de Montaiglon, Vallet de Viriville, MM. Henri Bouchot, P. Durrieu, André Michel, etc., lui ont tour à tour consacré leur érudition.

avec certitude. On croit cependant reconnaître, dans la *Bible moralisée*, le germe de toutes les promesses tenues plus tard avec tant de prodigalité (1). Ces miniatures auraient attiré sur lui l'attention du *roi très victorieux*, qui lui commanda son portrait. Ce portrait est au musée du Louvre (2). On le croyait jadis de 1454 environ; on pense maintenant, non sans raison, qu'il est antérieur d'une dizaine d'années à cette date. Charles VII avait quarante et un ans vers 1444; c'est bien, en effet, l'âge qu'il doit avoir dans cette peinture. Fouquet l'a traité durement; loin de le flatter, il l'a enlaidi. Le personnage apparaît triste et renfrogné, sur un fond étriqué de rideau vert (3). Quoi qu'il en soit, Fouquet, placé dès lors au nombre des grands portraitistes de son temps, fut mandé à Rome pour y peindre le portrait du Pape. C'était en 1445. Eugène IV était rentré depuis deux ans dans la ville sainte, d'où le peuple, soulevé par les Colonna, l'avait chassé en 1434. Fouquet n'avait guère alors que trente ans (4).

(1) *Jean Fouquet*, par M. Henri Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, t. V, p. 276 et 278.

(2) N° 289 du *Catalogue général des peintures du musée du Louvre*.

(3) Ce fond, qui tient encore aux vieilles routines des écoles du Nord, suffit à lui seul pour dater le portrait. Jean Fouquet, après son voyage en Italie, aurait réchauffé son modèle par de plus chatoyants contacts.

(4) Fouquet avait représenté Eugène IV en compagnie de deux personnages de sa maison. Cette peinture, faite pour la sacristie de l'église de la Minerve, fut enlevée de cette sacristie au cours du dix-huitième siècle; on ne sait depuis lors ce qui en advint. Eugène IV étant mort le 23 février 1447, Fouquet dut peindre ce portrait aux approches de cette date. C'est l'historien tourangeau Chalmel qui a parlé le premier du portrait d'Eugène IV avec quelque détail. (V. l'article *Fouquet* du *Dictionnaire biographique* qui termine l'*Histoire de la Touraine*.) Chalmel s'était renseigné dans une description latine de la Touraine écrite par le Florentin Francesco Florio. Cette description, alors inédite, a été publiée depuis par M. André Salmon. Vasari parle aussi du même portrait dans la double vie de l'architecte et sculpteur Antonio Filarète (de son vrai nom Antonio Averulino) et

La célébrité se hâtait vers lui. A Rome, il se lia avec le sculpteur Antonio Filarète, et revint par Florence, où il trouva une moisson déjà presque mûre d'œuvres admirables. Peut-être en regardant les tableaux de Gentile da Fabriano, dont « le style était aussi doux que le nom (1) », se perfectionna-t-il dans la manière de marier les ors aux couleurs (2); peut-être aussi les peintures et les dessins de Vittore Pisano, le plus fameux animalier de son temps, lui enseignèrent-ils à mieux peindre les animaux et à donner plus de relief à la silhouette des corps (3). Ce qui est certain, c'est qu'à son retour en France, sa manière s'était allégée, et qu'il y avait dans son goût une pureté qui, jusque-là, lui avait fait défaut. En 1452, la fortune lui ménagea la faveur de rencontrer le protecteur qui lui manquait encore.

Le 24 août 1452, maître Étienne Chevalier, trésorier de France, avait perdu sa femme, Catherine Budé, et l'avait fait inhumer à Melun, dans l'église Notre-Dame, en un tombeau où il s'était réservé une place à côté d'elle. Pour cette église dont il était le bienfaiteur, il commanda à Jean Fouquet un *ex-voto* en forme de dyptique, qui devait témoigner de sa dévotion à la Vierge, en même temps que de sa reconnaissance envers une bienfaitrice

du sculpteur Simone, frère de Donatello, tous deux fort estimés d'Eugène IV. « Simone, dit Vasari, venait de mourir à Florence, âgé de cinquante-cinq ans, lorsque arriva à Rome Giovanni Fochetta (Jean Fouquet), très célèbre peintre, qui peignit à la Minerve le pape Eugène, qu'on tint à cette époque pour une très belle chose. Il se lia intimement (*dimesticossi assai*) avec Antonio... » Voir, sur le *Portrait du pape Eugène IV*, le savant travail de M. Anatole de Montaiglon : *Portrait du pape Eugène IV, d'après les témoignages d'Antonio Filarète et de Vasari.* (*Archives de l'Art français*, 2e série, t. I, 1861, p. 454-468.)

(1) Le mot est de Michel-Ange.

(2) Gentile da Fabriano était mort entre 1427 et 1428.

(3) Vittore Pisano quitta Rome en 1432; Fouquet ne put donc l'y voir

qui n'était autre que la maîtresse du roi. Étienne Chevalier tenait d'Agnès Sorel honneurs et fortune: il avait été son protégé d'abord, son ami ensuite, son exécuteur testamentaire enfin (1). L'un des côtés de ce dyptique (le volet de gauche), sur lequel le donateur est peint en compagnie de son patron saint Étienne, montre en Fouquet un remarquable portraitiste. L'autre côté (le volet de droite), où la Vierge est représentée sous les traits d'Agnès Sorel, dit-on, dévoile un peintre d'histoire très insuffisant (2). Or, en même temps qu'Étienne Chevalier demandait ce double tableau au maître tourangeau, il lui faisait peindre un livre d'*Heures*, dans lequel devaient être glorifiés Jésus-Christ, la Vierge et les saints: et, sur le terrain de la miniature qui était le sien, Fouquet, faisant preuve d'une diversité d'inspiration merveilleuse, laissait à l'actif de la peinture française du quinzième siècle un impérissable chef-d'œuvre. Les *Heures* d'Étienne Chevalier ont dû occuper Jean Fouquet de 1452 à 1460 environ. C'est peut-être la plus belle période de la vie du peintre. On voit combien l'Italie avait agrandi l'horizon devant lui. Ses figures, cependant, restent toujours courtes; les élégances ultramontaines n'ont rien changé

(1) Jacques Cœur et Robert Poitevin furent également chargés de l'exécution des dernières volontés d'Agnès Sorel, mais ce fut Étienne Chevalier qui prit sur lui toutes les responsabilités. C'est lui qui conduisit la dépouille mortelle à Loches, la paroisse la plus voisine de Fromenteau, lieu de naissance d'Agnès Sorel, où elle avait voulu être enterrée. Voici l'épitaphe qu'il fit graver sur son tombeau : « Cy gist noble damoiselle Agnès Seurelle, en son vivant dame de beauté de Roqueserieu, d'Issoudun et de Vernon-sur-Seine, piteuse envers toutes gens et qui largement donnoit de ses biens aux églises et aux pauvres, laquelle trespassa le neuvième jour de février, l'an de grâce mil quatre cent quarante-neuf. Priez pour l'âme d'elle. Amen. »

(2) Cette remarque est importante, nous y reviendrons dans la conclusion de ce travail.

à leur structure, et le nu demeure aussi sa partie faible, malgré les *quattrocentisti* qu'il a vus à l'œuvre; mais les détails abondent en réminiscences heureuses, et l'on sent que notre miniaturiste, sans rien abandonner de l'esprit de la France, porte en lui le souvenir de Florence et de Rome; dans ses chevaux, notamment, on voit qu'il a mis à profit l'enseignement de Pisanello.

Charles VII meurt le 22 juillet 1461, et Louis XI lui succède. Ce fut un triste Mécène. Fort heureusement pour Fouquet, Étienne Chevalier vécut treize ans encore et lui resta fidèle. Vers 1469, Fouquet peignit, pour Étienne Chevalier, le Boccace de la Bibliothèque royale de Munich, avec cette extraordinaire composition des *Nobles malheureux*, où, sur une superficie de trente centimètres, trois cents figures sont prises au vif de la nature et de la passion... Le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, qui se détache sur un fond d'or d'importation italienne, est presque de la même époque... Viennent ensuite les livres d'*Heures* exécutés pour Jean Moreau, bourgeois de Tours, et pour Marie de Clèves, duchesse d'Orléans. Espérons que ces trésors ne sont qu'égarés, et qu'il en sera d'eux comme des *Grandes Chroniques de France*, dont les cinquante-trois peintures ont été restituées au maître tourangeau par un de nos savants bibliothécaires (1). Charles VII avait commandé ce livre en 1458 à Jean Donier, maître ès arts, et à Noël Frébois, qui ont écrit le texte sur parchemin in-folio très épais. En tête de chacun des cha-

(1) M. Henri Bouchot. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, troisième période, p. 420. — Les *Grandes Chroniques de France* appartiennent à la Bibliothèque nationale de Paris, et sont catalogués sous le n° 465 du fonds français.

pitres, Fouquet a représenté, sous le couvert des Mérovingiens et des Carlovingiens, les plus brillantes scènes de la chevalerie du quinzième siècle. C'est là surtout qu'on reconnaît, dans notre grand miniaturiste, un peintre de batailles. Malheureusement, les *Grandes Chroniques* sont arrêtées au début du règne de Charles VII, et Fouquet n'a pu nous donner ni Jeanne d'Arc, ni ses compagnons d'armes, mais il nous a rendu le Paris des Bourguignons et des Armagnacs, avec sa croix Saint-Ladre, son gibet de Montfaucon, sa tour des Templiers; la ville de Tours enserrée dans ses fortes murailles, les cinq clochers romans de la basilique de Saint-Martin, etc. Les miniatures des *Antiquités judaïques* de Josèphe sont parmi les dernières œuvres du maître (1).

En 1470, lors de la fondation de la chevalerie de Saint-Michel, Louis XI s'était fait peindre par Fouquet au milieu des chevaliers de son ordre. Or, pendant longtemps, de ce Louis XI on avait fait un Louis XII (2). C'est que Louis XI en prenait à son aise avec les peintres auxquels il commandait son portrait. On sait qu'ayant un jour chargé Colin d'Amiens de cette besogne, il lui ordonna de supprimer de sa peinture la laideur et les rides, tout ce qui sentait la vieillesse, de faire le nez aquilin, le visage plein, le crâne pourvu de cheveux en abondance, de détailler les insignes de l'ordre de Saint-Michel, de soigner particulièrement le collet de l'habit, les bottes de chasse et le cornet de veneur. Et dire que voilà les preuves de l'histoire!... Après

(1) Les *Antiquités judaïques* sont également à la Bibliothèque nationale de Paris.

(2) M. Paul Durrieu a eu raison de cette erreur.

Étienne Chevalier et à défaut de Louis XI, ce fut Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, qui, surtout, occupa Fouquet. C'est pour ce seigneur que notre miniaturiste termina le livre des *Antiquités judaïques* de Josèphe, et qu'il plaça, au bas de la peinture de début, le blason d'Armagnac. Un tel livre suffirait à lui seul pour nous renseigner sur la fécondité d'imagination de l'artiste tourangeau. Ce travail terminé, survint la fin tragique de celui qui le lui avait demandé (1). Jean Fouquet vécut tristement trois ans encore à Tours, et mourut sans bruit dans sa maison de la rue des Pucelles, où peut-être il était né (2).

* * *

Les quarante miniatures de Jean Fouquet, exposées maintenant comme tableaux dans la galerie de Chantilly, donnent à cette galerie une importance unique au point de vue de la pein-

(1) Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, fut décapité en 1477, à l'âge de quarante ans. Vers 1482, sa fille, Catherine d'Armagnac, épousa le duc de Bourbon, dans la maison duquel elle fit entrer ce livre admirable des *Antiquités judaïques*. C'est ainsi que le manuscrit de *Josèphe* faisait partie du trésor de Moulins, avec une note écrite par le secrétaire Robertet, indiquant que les trois premières histoires sont dues aux enlumineurs du duc de Berry, et que les neuf autres (c'est onze qu'il faut dire) sont « de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, Jehan Foucquet, natif de Tours ». Ce précieux manuscrit est à la Bibliothèque nationale de Paris.

(2) Le 8 novembre 1481, un chambrier de Saint-Martin de Tours, énumérant ses rentes dans un aveu, dit que « la veuve et héritiers de feu Jehan Foucquet, peintre », lui doivent deux deniers sur la maison paternelle, « joignant d'un costé à la tour Foubert... d'autre costé à la rue des Pucelles et d'autre bout à la tour desdites Pucelles. » (*Jean Fouquet*, par M. Henri Bouchot.) — Un émail, légué au musée du Louvre par M. de Janzé et placé dans la galerie d'Apollon, donne le portrait de Jean Fouquet dans la force de l'âge. On lit, sur les côtés de cet émail : Johannes Fovqvet.

ture française du quinzième siècle. En s'appropriant ce trésor, Monsieur le duc d'Aumale a reconquis un trophée vraiment national.

Ces miniatures proviennent du livre d'*Heures* peint par Fouquet pour Étienne Chevalier, « seigneur des Prunes, du Vignan, de Grigny et du Plessis le Comte ; secrétaire du roy, maistre de sa chambre aux deniers en 1434 ; conseiller-maître des comptes le 15 août 1449 ; trésorier de France le 20 mars 1452 : secrétaire d'État, ambassadeur, etc. » (1). Confident de Charles VII et ami d'Agnès Sorel, Étienne Chevalier eut le rare privilège de conserver la confiance de Louis XI, qui avait été mauvais fils et avait détesté la maîtresse du roi. Étienne Chevalier, que Charles VII avait envoyé en Angleterre pour y traiter des conditions de la paix en 1445, fut chargé par Louis XI, en 1463, de porter à Philippe le Bon les quatre cent mille écus stipulés pour le rachat des villes d'Amiens, d'Abbeville et de Saint-Quentin, puis délégué auprès du pape Paul II en 1470. Sous deux règnes successifs, le rôle politique d'Étienne Chevalier fut donc considérable. Son action sur les arts ne le fut pas moins. Les vitraux de sa chapelle, dans l'église de Saint-Merry, étaient renommés ; les sculptures, qu'il avait partout prodiguées dans son hôtel de la rue de la Verrerie, témoignaient en faveur de son goût ; les miniatures de ses livres, surtout, faisaient de sa bibliothèque un véritable musée. Jean Fouquet, qui était son maître de prédilection, avait, nous l'avons vu, exécuté pour lui des *Heures* qui

(1) Godefroy, *Hist. de Charles VII*, p. 881 et suiv. — Compte de Robin Denizot, S. fr. 1144. 39.

surpassaient ce que la France, en ce genre, avait vu de plus beau. Toutes les peintures de ce livre sont, en effet, comme autant de tableaux minuscules, merveilleux d'invention, admirables d'exécution. Sur trois d'entre elles (la première, la dix-septième et la quarantième), se voit le portrait d'Étienne Chevalier; sur toutes, les initiales du trésorier de France E. C. sont à profusion répandues.

Cet incomparable manuscrit resta durant plus d'un siècle et demi entre les mains des descendants directs d'Étienne Chevalier. Le dernier d'entre eux, Nicolas Chevalier, baron de Crissé, conseiller du roi, surintendant de Navarre et de Béarn, premier président de la cour des aides, etc., mourut en 1630, laissant sa bibliothèque — qui était la bibliothèque même d'Étienne Chevalier — à un de ses neveux par alliance, « avec prière de la vouloir conserver et augmenter en faveur des gens doctes ». Ce vœu fut méconnu : les *Nobles de Boccace* passèrent en Allemagne (1) : les *Heures* restèrent en France pour y être mutilées. Elles y étaient intactes encore à la fin du dix-septième siècle, quand Gaignières y fit copier les portraits de Charles VII et d'Étienne Chevalier pour le vaste recueil de dessins qui porte son nom (2). Dans ce recueil, en effet, on lit au bas du portrait du roi : « Charles VII, copié sur une miniature dans une paire d'*Heures* faite pour Estienne Chevalier, trésorier général de France sous ce prince. » Et de même, au bas du portrait d'Étienne Chevalier : « Copié, d'après son portrait en miniature,

(1) Ce manuscrit, nous l'avons dit, est à la Bibliothèque de Munich.
(2) Ce recueil est à la Bibliothèque nationale de Paris.

dans une paire d'*Heures* qu'il avait fait faire. » Ce sont là les dernières mentions connues de cet admirable livre. Au commencement du dix-huitième siècle, Montfaucon reproduit ces deux mêmes portraits, en déclarant qu'il n'a pu retrouver le manuscrit, et qu'il a dû recourir aux dessins de Gaignières (1). Si l'infatigable Bénédictin n'a pu découvrir le précieux livre, c'est qu'il n'existait plus. Il était tombé, depuis peu de temps sans doute, aux mains d'un barbare, qui, après en avoir retiré les miniatures, avait détruit le reste. Cette mutilation doit avoir été commise vers 1700. Chacune des pages enluminées fut regardée dès lors comme un véritable tableau. En 1805, quarante d'entre elles furent achetées chez un marchand de Bâle par M. Georges Brentano La Roche, de Francfort; elles sont devenues, en 1891, la propriété de Monsieur le duc d'Aumale (2).

En dehors de ces quarante miniatures, on en connaît quatre autres encore tirées du même livre d'*Heures :* la première a passé du cabinet de M. Feuillet de Conches au musée du Louvre; la seconde est entrée, fragmentée, dans le même musée avec la collection Sauvageot (3); la troisième a été trouvée en 1881 par M. Georges Duplessis, et offerte par M. le duc de la Trémoïlle à notre Bibliothèque nationale; la quatrième faisait partie de la collection du poète Rogers, elle est maintenant au musée britannique. On a donc actuellement quarante-quatre peintures pro-

(1) *Monuments de la monarchie française*, t. II, pl. XLVII, figure 2. Charles VII est en pied, et debout, tandis qu'il est agenouillé dans la miniature de Fouquet.

(2) C'est de M. Louis Brentano, fils de M. Georges Brentano, que Monsieur le duc d'Aumale a acquis ces miniatures. M. Georges Brentano les avait achetées jadis 5.000 francs, Monsieur le duc d'Aumale les a payées 250,000 francs.

(3) M. P. Durrieu en a établi l'authenticité. (*Bulletin des musées*, novembre 1891.)

venant des fameuses *Heures* : quarante sont à Chantilly ; deux sont au musée du Louvre ; une est à la Bibliothèque nationale ; une aussi se trouve au *British Museum*. Peut-être en découvrira-t-on quelques autres encore.

Nous allons, en nous confinant dans le domaine de Chantilly, décrire les quarante peintures restituées à la France par Monsieur le duc d'Aumale. Nous les placerons dans l'ordre où il convient de les voir. En regard de chacune de nos descriptions, l'héliogravure nous rendra la pensée du maître comme dans un miroir. La couleur, il est vrai, manquera encore à ces reproductions, et elle est de qualité tellement rare, qu'elle leur fera grandement défaut. Cependant la vérité, dépouillée de cette parure, n'en apparaîtra qu'avec plus d'évidence, et nous pourrons, après avoir reconnu dans Jean Fouquet le plus grand des miniaturistes français du quinzième siècle, nous rendre compte de ce qu'il fut dans le domaine de la peinture d'histoire proprement dite.

LES

QUARANTE FOUQUET

I

ÉTIENNE CHEVALIER ET SON PATRON SAINT ÉTIENNE

ASSISTÉS PAR LES ANGES

RENDENT HOMMAGE A LA VIERGE

ET A L'ENFANT JÉSUS

I

Étienne Chevalier et son patron saint Étienne, assistés par les anges, rendent hommage à la Vierge et à l'Enfant Jésus.

Le grand intérêt de ce premier tableau est dans l'authentique portrait d'un des hommes considérables de la France du quinzième siècle. Étienne Chevalier est là dans la force de son âge et dans la plénitude de son influence. Tout lui sourit, l'art aussi bien que la fortune. Il vient d'être nommé trésorier de France (20 mars 1452) : il est le Mécène du plus fameux peintre français de son temps, et il lui a commandé une paire d'*Heures*, où, dès la première page, il s'est fait *pourtraicturer* au vif. Fouquet le montre de trois quarts à droite, agenouillé sur un dallage de marbre et d'or, les mains jointes, assuré dans son attitude et ferme dans sa foi, vêtu d'une longue toge rouge tout unie, sans broderie ni fourrures, simple de forme, tombant avec austérité en longs plis droits jusqu'à terre ; les draperies de cette toge sont, dans ce tableau, les seules dont les lumières ne se trouvent

point accusées par des rehauts d'or (1). Le personnage est grand et maigre, droit d'attitude et ferme d'expression. Ses cheveux bruns, rasés circulairement au-dessus des tempes et du front à la mode des *mattondus* du temps de Charles VII, lui font une calotte brune au sommet du crâne. Sa tête, loin de s'incliner, se redresse, et ses yeux, loin de s'abaisser, se fixent sur la Vierge, comme pour se remplir du divin spectacle. Sa face, aux pommettes saillantes, est osseuse et soigneusement rasée : son regard est ardent, sa bouche spirituelle, et son nez tombant sur sa bouche. Ce petit portrait est, d'ailleurs, parfaitement conforme au grand portrait tiré du diptyque de Melun, dont nous avons parlé déjà et dont nous reparlerons encore à la fin de cette étude. Il y a, dans toute cette figure, une sincérité de dévotion qui la met à sa vraie place en présence de la Mère du Verbe.

Derrière Étienne Chevalier, saint Étienne, dans l'attitude de la génuflexion, tient de la main droite une grosse pierre, emblème de son martyre, et pose sa main gauche avec bienveillance sur l'épaule de son protégé. Sa jeune tête nimbée d'or est rasée, avec une réserve de cheveux bruns en forme de couronne. Des orfrois d'or, chargés de caractères illisibles qui rappellent les broderies arabes si prisées alors de l'Occident chrétien, garnissent la dalmatique du diacre, aux plis rehaussés d'or.

Pour assister ces deux figures de premier plan, huit anges se tiennent sur un plan secondaire, enflammés tous d'une ferveur

(1) L'épitoge noire, qui se ramenait au besoin sur la tête, en forme de chaperon, se voit ici au côté gauche de la toge, et tombe également jusque sur le sol.

attendrie, coiffés tous de longs cheveux d'or autour desquels s'enroule un fil d'or, qui maintient au sommet de leurs têtes une petite croix d'or en guise de nimbe, et pourvus tous aussi de lourdes ailes blanches, qui émergent de leurs robes de lévites aux couleurs chatoyantes éclairées d'or. Six d'entre eux sont debout, jouant du hautbois, du théorbe, de la viole et de la cithare: ils font entendre en l'honneur de la Vierge les fanfares seigneuriales. Les deux autres se tiennent en avant; ce sont les thuriféraires; ils font leur génuflexion, et lancent leurs encensoirs munis de la chaîne courte, en soutenant de la main gauche le coude de leur bras droit. Ce geste était de *pragmatique* dans les maîtrises des cathédrales françaises du moyen âge.

Sous le pinceau de Jean Fouquet, cependant, le moyen âge va céder la place à la Renaissance italienne. C'est elle, en effet, qui triomphe exclusivement dans le portique du fond tout lambrissé de boiseries d'or, dans les pilastres cannelés d'ordre corinthien, réservant entre eux des panneaux de lapis-lazuli entourés d'arabesques, dans l'entablement sur lequel le nom de MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER est plusieurs fois répété, dans la corniche de cet entablement, dans les génies d'or qui courent au-dessus de cette corniche, chargés de guirlandes de feuillages et de fruits, et porteurs d'écussons rouges et verts aux initiales du trésorier de France E C. L'antiquité a fourni les éléments de cette décoration, et l'Italie du quinzième siècle les a mis en œuvre selon son goût. Voilà le reflet des impressions rapportées de Rome et de Florence par le miniaturiste français. Les boiseries les plus fameuses des églises de Florence ont été vues par

Fouquet, qui en a gardé le souvenir. C'est à Brunelleschi qu'il a dérobé le type de ses chapiteaux, et à Michelozzo qu'il a emprunté les proportions de sa corniche. L'or est partout prodigué dans l'architecture, aussi bien que dans les sculptures de ce fond de tableau : les panneaux de lapis en rompent seuls l'uniformité somptueuse (1).

Quelles que soient la richesse de l'invention, l'abondance des détails, l'harmonie de l'ensemble, la grâce et la délicatesse de chacune des parties, le grand intérêt du tableau est dans le portrait d'Étienne Chevalier. C'est ce portrait-là même que Gaignières fit copier comme un témoin vivant du règne de Charles VII (2).

(1) Cette première peinture mesure $0^{m},165$ de haut sur $8^{m},120$ de large. Toutes celles qui suivent ont presque uniformément les mêmes dimensions.

(2) Cette copie, nous l'avons dit (p. 10 et 11 du présent ouvrage), se trouve dans le recueil des dessins de Gaignières, à la Bibliothèque nationale de Paris.

II

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

ENTOURÉS DE LA COUR CÉLESTE, REÇOIVENT LES HOMMAGES

D'ÉTIENNE CHEVALIER

ET DE SON PATRON SAINT ÉTIENNE

II

La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés de la Cour céleste,
reçoivent les hommages
d'Étienne Chevalier et de son patron saint Étienne

Ce second tableau ne fait pour ainsi dire qu'un avec le premier: les mêmes boiseries de fond s'y retrouvent et s'y suivent, de manière qu'on passe de l'un à l'autre sans changer de milieu. Quoique le moyen âge reprenne ici ses droits et que le sanctuaire de la Vierge soit disposé sous un portail ogival où les patriarches, Moïse et les prophètes vivent dans un harmonieux accord avec les anges, la Renaissance italienne ne se laisse point oublier, et, dans ce sanctuaire demi-circulaire lambrissé de lapis-lazuli où est adossé le trône de Marie, dans cette demi-coupole en forme de coquille soutenue par des colonnes aux chapiteaux corinthiens, on trouve, sans beaucoup d'effort, une réminiscence de la niche de Donatello à Or-San-Michele. Jean Fouquet, bien qu'il ait réintégré son domicile sur les bords de la Loire, est toujours en pensée sur les rives du Tibre et de

l'Arno. Pour rendre hommage à la Vierge, il imagine un cadre composite, où il glorifie le *quattrocento*, sans renier pour cela les sculpteurs de Reims et de Chartres, non plus que les imagiers français du quatorzième siècle (1).

C'est sur cette toile de fond que le peintre tourangeau montre la Mère du Verbe allaitant l'Enfant Jésus. Elle est assise, de trois quarts à gauche, parée de l'éternelle jeunesse. Ses longs cheveux d'or tombent en masse à la manière flamande jusque sur son dos, et sa tête, ceinte d'une couronne d'or gemmée, est nimbée d'or par-dessus cette couronne. La robe bleue, décolletée, découvre largement le sein droit, et le long manteau bleu, chargé de plis d'or, s'étale avec abondance sur le tapis de brocart pourpre et or étendu sous les pieds de la Madone (2). Cette Vierge, quoique bien française, a d'incontestables liens de parenté avec les Vierges de Bruges. Elle en a les audaces, qui sont d'ailleurs liturgiques. Ce sein découvert, qui choque notre pruderie moderne, ne répond-il pas à ce cri de la femme du peuple en présence de Jésus : « Heureuses les mamelles que vous avez sucées (3) »? Les miniaturistes du quinzième siècle étaient hantés de cette pensée quand ils peignaient la Vierge. — Quant à l'Enfant Jésus, il est entièrement nu, et, dans les dimensions de la miniature, ce qu'il présente d'insuffisant passe inaperçu. C'est ainsi que le

(1) Une coquille semblable à celle à laquelle Fouquet a adossé sa Vierge se retrouve dans le *Couronnement de la Vierge* gravé par Finiguerra sur la *Paix* niellée de la Bibliothèque nationale de Paris.

(2) Les initiales d'Étienne Chevalier E C sont plusieurs fois répétées sur ce tapis, dont l'extrémité déborde sur le précédent tableau.

(3) Luc, xi, 27.

moyen âge le montrait fréquemment dans une cordialité naïve vis-à-vis de sa Mère. — Au pied de l'estrade et à distance respectueuse du groupe divin, se tiennent des anges chanteurs au nombre de cinq, précédés de six enfants de chœur, qui, dans leurs aubes blanches et avec l'amict sur le cou, croisent les bras comme à l'office divin. Tous ces enfants en blanc semblent embaumés d'innocence. Tels on les voit ici au milieu du quinzième siècle, tels on les retrouve vivants encore aujourd'hui dans nos églises.

Ces deux premiers tableaux, qui se suivent et s'enchaînent de manière à donner un seul tout, forment comme un magnifique frontispice au livre d'*Heures* d'Étienne Chevalier. L'onction religieuse y est partout très vivement ressentie. Une odeur d'encens y pénètre jusque dans les moindres parties, et fait oublier ce que Fouquet n'a pu donner peut-être, au point de vue de la beauté, à la Vierge et à l'Enfant Jésus.

III

LE MARIAGE DE LA VIERGE

ESTI ENNE
IEVALER
EMP LVM
LO CHS
IVLAOIVTORIVMEV TENOE ONE AO AOIWANOV

III

Le Mariage de la Vierge.

« Dans une ville de Galilée, nommée Nazareth, était une Vierge qu'un homme, appelé Joseph, de la maison de David, avait épousée: et le nom de la Vierge était Marie (1). » Telles sont les seules paroles qui, dans les Évangiles, font allusion au mariage de la Vierge. L'imagination religieuse ne pouvait pas s'en contenter: les Évangiles apocryphes vinrent à point pour lui donner satisfaction. Ce furent : dès le commencement du deuxième siècle, le *Proto-Évangile de Jacques le Mineur;* vers le sixième siècle, l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'Enfance du Sauveur:* la *Légende dorée,* qui fit loi pour les peintres du quatorzième siècle : l'*Infantia Salvatoris,* qui eut trois éditions différentes dans la seconde moitié du quinzième. Jean Fouquet s'est inspiré de la *Légende dorée.*

Marie avait quatorze ans et vivait dans le temple, où elle voulait demeurer vierge. Le grand prêtre Abiathar consulta

(1) Luc, I, 26 et 27.

Dieu, qui lui ordonna de rassembler les hommes non mariés de la descendance de David: chacun d'eux porterait une baguette où il inscrirait son nom et la déposerait devant l'autel; le ciel, ensuite, ferait connaître à qui devrait être confié le dépôt de la Vierge, et Joseph fut désigné, par le prodige de la baguette fleurie, pour être l'époux de Marie. C'est ainsi qu'au chapitre xvii des *Nombres*. Dieu avait ordonné qu'Aaron devînt chef du pontificat lévitique.

Le grand prêtre, mitré comme un évêque et portant le *rational* par-dessus l'*éphod* (1), unit les mains des époux. A sa gauche, saint Joseph, quoique vieux, tient d'une main vigoureuse la baguette surmontée d'un lis. Derrière lui, se presse la foule des prétendants évincés: leurs baguettes sont restées stériles, et l'un d'entre eux, sur le premier plan, brise la sienne avec fureur. Du côté opposé, la Vierge, la plus vierge des vierges, est d'une adorable jeunesse. Derrière elle, sont les autres vierges, qui lui avaient été données pour compagnes, et une vieille femme encapuchonnée à la flamande, sainte Élisabeth sans doute. Devant ce groupe, une sorte de Falstaf, gros et ventripotent, tient également sa baguette non fleurie. Cette figure est vivante; on ne peut s'empêcher d'y chercher un portrait... Plus de vingt personnages, admirables dans leur ensemble et groupés à ravir, sont réunis dans ce petit tableau: chacun d'eux mérite une attention particulière, parce qu'il a l'attitude qui lui convient et l'expression qu'il lui faut.

(1) *Exode*, xxxix, 1-21.

Dans le temple de Jérusalem, où est célébré le *Mariage de la Vierge,* — un temple de Jérusalem selon le goût du quinzième siècle, — Fouquet a placé ce que Rome avait laissé d'inoubliable en lui. Le grand arc central et le berceau de voûte à caissons qui forment l'entrée du sanctuaire au fond du tableau, les deux arcs latéraux, les Victoires et les Génies élancés dans les angles à l'entour de ces arcs, font songer aux arcs triomphaux de la Rome impériale; les combats sculptés en bas-relief au-dessus de ces mêmes arcs semblent détachés de la colonne Trajane; les colonnes torses en bronze doré, qui supportent l'entablement, sont les colonnes mêmes de la Confession de saint Pierre. (Jean Fouquet les avait vues dans l'ancienne basilique vaticane, comme on les voit aujourd'hui dans la nouvelle.) Sur la frise de cet entablement est inscrit, en caractères damasiens, MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER, et au-dessous des bas-reliefs se lisent les mots : TEMPLUM SALOMONIS. Fouquet ignorait que le temple de Salomon avait été détruit par les Assyriens six cents ans avant le *Mariage de la Vierge,* et que le temple qui existait au temps de Jésus-Christ était de construction récente (1). Quant à la petite coupole dorée qu'on aperçoit tout au fond dans l'axe du grand arc, c'est sans doute le sanctuaire où l'on conservait l'arche d'alliance... Tel est le décor dont Jean Fouquet a fait le complément de son tableau. La Renaissance et l'antiquité s'y montrent dans une heureuse union.

Sur une bande de couleur pourpre placée au bas de cette

(1) C'est Hérode le Grand qui l'avait fait construire.

peinture, on lit, en lettres d'or, ces paroles empruntées au premier verset des Vêpres : DEVS IN ADJVTORIVM MEVM INTENDE DOMINE AD ADJVVANDVM *(me festina)*. Les deux initiales d'Étienne Chevalier, E C, réunies par un lacs, sont tracées, dans une réserve verte, à l'intérieur de la lettre majuscule D.

A l'heure où Jean Fouquet peignait le *Mariage de la Vierge* en reproduisant la légende qui lui fait cortège, c'est-à-dire vers le milieu du quinzième siècle, les *quattrocentisti*, dans le même esprit légendaire, célébraient à l'envi le *Sposalizio* d'un bout à l'autre de la Péninsule. Cinquante ans, cependant, se devaient encore écouler avant que Raphaël donnât son incomparable chef-d'œuvre (1).

(1) Le 25 août 1503, les Franciscains de Città di Castello commandèrent à Raphaël un *Mariage de la Vierge*, et l'année suivante (1504) le tableau fut placé dans l'église de Saint-François, où il resta jusqu'au 29 janvier 1798. Le général Giuseppe Lecchi se le fit alors donner. Le comte Salazar le posséda ensuite et le légua au *Spedale Maggiore* de Milan, d'où il passa, moyennant 53,000 francs, dans la galerie Brera.

IV

L'ANNONCIATION

NE LABIA MEA APERIES T OS MEV ANGI BIT

IV

L'Annonciation.

Au point de vue chrétien, le monde surnaturel tout entier prend sa source dans l'Annonciation. En présence du dogme de l'Incarnation du Verbe, les peintres du quinzième siècle, ne tenant aucun compte de la vraisemblance, firent appel à leur imagination pour trouver un lieu dont la magnificence fût digne de contenir un aussi merveilleux événement. L'humble demeure de Nazareth s'agrandit et se transforma devant eux. Il n'y eut point d'ogives assez riches, de cintres assez purs, d'oratoires assez ornés, de portiques assez élégants, de palais assez grandioses, pour abriter une pareille scène. C'est ainsi que, sous le pinceau de Fouquet, l'Ange de l'Annonciation apparaît à la Vierge dans la Sainte-Chapelle de Paris, au milieu de toutes les élégances de l'art ogival au plus beau temps de son histoire (1). Au fond du sanctuaire, l'autel, recouvert d'une nappe blanche

(1) On pourrait peut-être nommer ici la Sainte-Chapelle de Bourges, aussi bien que la Sainte-Chapelle de Paris.

frangée d'or et garni d'un devantier en velours bleu semé des chiffres d'Étienne Chevalier E C; un peu en arrière de cet autel, un grand reliquaire, monté sur quatre colonnettes, et rappelant peut-être celui qui contenait les saintes épines et le morceau de la vraie croix; suspendu au-dessus de ce reliquaire, un dais carré de couleur verte, et, pendant également de la voûte au-dessous de ce dais, une large couronne lumineuse, qui répand sur les saintes reliques ses trente-trois flammes vacillantes. Pour donner un semblant de vraisemblance à un pareil décor à propos de l'*Annonciation,* Fouquet a mis la statue de Moïse au-dessus de l'autel, et les statues des patriarches et des prophètes sur des colonnes torses au-dessous des verrières. Dans cette mignonne Sainte-Chapelle aux nervures et aux chapiteaux d'or, l'atmosphère, pour envelopper le mystère de l'Amour, semble s'être saturée d'innocence.

La Vierge, vêtue d'une robe et d'un long manteau bleus aux plis d'or, est assise sur un tapis en brocart d'or, qu'encadre une bande verte décorée de caractères indéchiffrables. Sa tête est nimbée, et ses longs cheveux d'or se déroulent sur ses épaules. Elle lisait les Écritures qui sont éparses à ses côtés, quand lui apparaît le divin messager. Alors, laissant les Livres saints, ses mains se joignent, tandis que sa tête s'incline avec soumission, « et dans son attitude est exprimée cette réponse : *Ecce ancilla Domini*... (1) ». — Fléchissant le genou devant Marie, se tient

(1) Ed avea in atto impressa esta favella :
Ecce ancilla Dei. . . . . .
(Dante, *Purgatorio*, canto x, v. 43.)

l'ange Gabriel, vêtu d'un surplis blanc et d'une dalmatique rose, avec de grandes ailes d'un jaune vif. « La confiance et la grâce qui peuvent être dans un ange se trouvent en lui, et nous voulons qu'il en soit ainsi, parce qu'il est celui qui porta la palme à Marie, quand le Fils de Dieu se voulut charger de notre fardeau... (1). » Son bras droit se lève, et de l'index de sa main il montre la colombe, emblème du Saint-Esprit, qui, détachée d'un petit nuage en couronne, symbole du Père, descend avec rapidité vers la Vierge... (2). Ces deux figures de la Vierge et de l'ange, enveloppées de la lumière mystique qui leur arrive du haut de la nef à travers les vitraux coloriés, suffisent à elles seules pour remplir cette admirable Sainte-Chapelle. En elles et autour d'elles tout est recueillement, prière. Rarement la convention religieuse s'est donné, avec une plus haute poésie, plus librement carrière. Une grande victime va être placée entre le ciel et la terre, et le mystère de l'Amour, dont la mort sera le couronnement, commence à cette heure même par l'*Annonciation*. Parmi les innombrables tableaux que ce sujet a inspirés aux peintres de toutes les écoles, il n'en est guère de mieux imaginé que celui-là. Si la *Divine Comédie* nous est revenue en mémoire en le regardant, ce n'est pas que nous prétendions y

(1) . . . . . Baldezza e leggiadria,
Quanta esser puote in angelo ed in alma,
Tutta è in lui; e si volem che sia :
Perch' egli che portò la palma
Giuso a Maria, quando 'l Figliuol di Dio
Carcar si volle è quegli della nostra salma.
(Dante, *Paradiso*, canto xxxii, v. 109.)

(2) Luc, i, 26-56; Matth., i, 18-25.

retrouver la source où le maître tourangeau a puisé son inspiration. Fouquet, cependant, quelques années avant de peindre le livre d'*Heures* d'Étienne Chevalier, avait séjourné à Rome et à Florence. Dante y était toujours, pour les peintres, le guide par excellence, et peut-être de cette poésie dantesque avait-il recueilli quelque chose.

Dans une bande bleue placée au-dessous de cette *Annonciation*, sont écrits ces mots en lettres d'or : DOMINE LABIA MEA APERIES ET OS MEUM ANNUNTIABIT (*laudem tuam*), avec les deux lettres E C, enlacées sur fond vert dans le D majuscule.

V

LA VISITATION

MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER

V

La Visitation.

La *Visitation* suit immédiatement l'*Annonciation*. « Marie, qui porte la grâce avec Jésus-Christ dans son sein, est sollicitée par son divin instinct à l'aller répandre dans la maison de Zacharie, où Jean-Baptiste vient d'être conçu (1). »

Jean Fouquet, dans la composition de son tableau, a suivi la tradition que la Renaissance avait recueillie du moyen âge. D'un côté, dans Élisabeth, il a montré l'humble étonnement d'une âme que Dieu attire (2); de l'autre côté, dans la Vierge, il a fait voir la paix d'une âme que Dieu possède (3)... La Vierge, les bras tendus vers Élisabeth, n'a pas encore prononcé les paroles du *Magnificat*. Elle est enveloppée, comme précédemment, de

(1) Bossuet, *Élévations sur les mystères*, XIV^e^ semaine, 1^re^ Élév.

(2) « D'où me vient ceci que la Mère de mon Seigneur vienne à moi?... Sitôt que la voix de votre salutation est venue à mes oreilles, l'enfant que je porte a tressailli dans mon sein... » (Luc, I, 43, 44)

(3) « Mon âme glorifie le Seigneur, et mon esprit est ravi de joie en Dieu mon Sauveur, parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante... » (Luc, I, 46, 47)

draperies bleues aux plis d'or; ses épaules sont décolletées, et son attitude est humble; son front est très élevé, elle a les yeux baissés: sa tête est nimbée, ses longs cheveux d'or sont dénoués sur son dos en signe de virginité. Tout se tait en elle et autour d'elle, et prélude par un grand silence au chant de la maternité divine. Vis-à-vis d'elle, Élisabeth, vêtue de rouge et encapuchonnée de blanc à la manière flamande, veut toucher de ses mains le sein béni qui est le temple vivant du Sauveur, et apporte dans son geste un respect mêlé de crainte. La Vierge et sainte Élisabeth, voilà les deux seules figures que l'Évangile met en présence l'une de l'autre dans la *Visitation*. Jean Fouquet ne s'en contente pas; il fait intervenir Zacharie, et place même, à la droite du grand prêtre, une servante habillée de rose et de vert, et coiffée du gros ballon blanc à la mode française du quinzième siècle. Cette servante, qui tient un balai, n'est pas faite pour rehausser un semblable sujet; mais son balai ressemble à un fuseau d'or, son costume est tout chatoyant d'or aussi, et d'or également sont ses souliers qui découvrent ses bas rouges; de sorte que cette humble figure est là comme un joyau complémentaire introduit dans l'écrin qui contient déjà de si belles parures.

Jean Fouquet, nous l'avons vu déjà, était resté sous le charme des élégances italiennes. Rien d'étonnant, dès lors, qu'il ait appelé à son aide la Renaissance et l'antiquité pour glorifier la rencontre de Marie et d'Élisabeth... La scène se passe en avant d'un temple tétrastyle, dont l'entablement, surmonté d'une corniche dorée, est porté par quatre colonnes en lapis-lazuli. On lit, sur la frise,

le nom de MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER, et l'on voit, dans la partie postérieure de l'édifice, un bas-relief en bronze doré représentant saint Zacharie que les bourreaux assomment à coups de bâton. C'est ainsi que les Juifs le martyrisèrent, furieux qu'ils furent de lui entendre annoncer la venue du Messie. Au fond, à gauche, un puits, d'où un serviteur tire un seau d'or, et sur la margelle duquel un enfant s'appuie de ses deux bras. Derrière ce puits, un mur d'enceinte, avec une porte ouverte sur une allée plantée d'ifs semblables à des cierges, ainsi que les *quattrocentisti* en peignaient alors dans leurs tableaux. Au-dessus de la crête dorée de ce mur, on aperçoit une rangée de colonnes en porphyre, dont les chapiteaux supportent les statues d'or des prophètes. Enfin, sur le dallage de marbre de cette demeure enchantée, le chiffre d'or d'Étienne Chevalier toujours et à chaque instant répété. Jean Fouquet a prodigué à l'excès, dans ces peintures, le nom et le chiffre du trésorier de France. Sans doute il était sûr de plaire en agissant ainsi.

Sur une bande d'un gros bleu disposée au bas de ce tableau, on lit en lettres d'or : DEVS IN ADIVTORIVM MEVM INTENDE DOMINE AD ADIVVANDVM. Et encore les lettres E C enlacées sur fond vert dans le D majuscule.

VI

LA NAISSANCE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

VI

Naissance de saint Jean-Baptiste.

La Vierge a-t-elle assisté à la naissance de saint Jean-Baptiste? Saint Luc ne le dit pas. Il indiquerait même le contraire, quand il écrit à propos de la *Visitation* : « Marie demeura environ trois mois dans la maison d'Élisabeth; et elle retourna dans sa maison (1). » Mais les évangiles apocryphes n'ont pas la concision de l'Évangile, et les peintres peuvent y puiser à leur gré. C'est ce qu'a fait Jean Fouquet, en introduisant la naissance de Jean-Baptiste dans l'histoire même de Marie. Il a montré le précurseur, au moment où il vient au monde, recevant du Verbe, qui est incarné dans la Vierge, « la première touche de la grâce (2) ». Sainte Élisabeth, dont on ne voit que la tête encapuchonnée de blanc, est couchée, bordée et comme ensevelie dans un grand lit à baldaquin carré, dont la courtine blanche est marquée des inévi-

(1) Luc, I, 56.
(2) Bossuet, *Élévations sur les mystères*, XIV^e^ semaine, 1^re^ Élév.

tables E C plusieurs fois répétés et réunis par un nœud (1). Adossée à ce lit, qui occupe presque toute la largeur du tableau, et assise sur un tapis rouge au milieu du premier plan, la Vierge tient dans ses bras le nouveau-né. Sa tête est nimbée d'or; un voile blanc couvre ses cheveux et descend sur ses épaules, tandis que le grand manteau bleu que nous lui avons vu déjà l'enveloppe encore ici tout entière. Que de douceur et que de tendresse dans cette simple figure! Devant elle, une servante vêtue de rouge prépare le bain dans un cuvier: d'une main elle verse l'eau, et de l'autre elle la tâte. Une autre servante, debout devant une grande cheminée dont le manteau est garni d'un lambrequin rose toujours marqué des initiales E C, fait chauffer les langes. De l'autre côté du lit, une matrone, faisant office de garde, se penche vers l'accouchée, dont elle arrange les draps. A sa gauche, cinq jeunes femmes, à l'air affairé, sont coiffées de bonnets en forme de ballon: l'une d'entre elles avale un breuvage pour se réconforter. Au pied du lit, enfin, est assis Zacharie, admirablement drapé dans un grand manteau jaune aux plis d'or. Sur des tablettes que supportent ses genoux, il écrit le nom qu'il veut donner à son fils : *Joannes est nomen ejus* (2). Zacharie, cependant, ne manifesta ainsi sa volonté que huit jours après la naissance de son fils; mais l'artiste a usé de son droit en réunissant dans un seul tableau les faits successifs d'un même évangile. Dans ce Zacharie, il n'est pas invraisem-

(1) Ces deux lettres forment un chiffre qui est resté dans les armes de la famille Chevalier. (*La Renaissance des Arts à la cour de France*, par le comte DE LABORDE, t. I, p. 693, note 2.)

(2) LUC, I, 59, 60.

blable de voir un portrait. Fouquet aura peint là sur le vif quelque docteur ou quelque homme de loi de son temps.

Au-dessous de ce tableau, Fouquet a réservé un espace rectangulaire dont il a fait deux parts : dans l'une, qui est encore intacte, il a peint en bleu la lettre initiale P, à l'intérieur de laquelle il a placé, en camaïeu d'or, un soldat accroupi tenant un écu sur lequel sont encore les lettres E C; dans l'autre, il avait dû écrire les premiers mots de l'antienne de *Magnificat* aux secondes Vêpres du 24 juin (fête de la Nativité de saint Jean-Baptiste) : *Puer qui natus est nobis, plus quam propheta, etc.* (1). A ce texte, une main sacrilège et relativement moderne a substitué une petite peinture représentant l'Agneau pascal entouré d'une couronne de fleurs. Cette mutilation, que nous retrouverons sur dix-neuf des *Quarante Fouquet* qui font l'objet de cette étude, paraît avoir été commise à la fin du dix-septième siècle. Le barbare qui sépara les miniatures du texte voulut alors sans doute y effacer toute trace d'écriture, afin de leur donner plus complètement l'apparence de tableaux... Au-dessous de ce rectangle, deux anges, vêtus de robes d'un jaune pâle et pourvus d'ailes d'un vert cru, tiennent trois petits bas-reliefs d'or formant triptyque : la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, le *Baptême du Christ* et la *Décollation du précurseur*. Dans cette partie secondaire du tableau, le goût italien reprend ses droits.

Cette peinture, plus que les précédentes, montre Jean Fou-

(1) C'est au R. P. C. Cahier, dont la science liturgique a été inépuisable, que nous empruntons la restitution des textes sacrés dans ceux des *Quarante Fouquet* qui offrent la même disposition et la même mutilation que la présente peinture. (*L'Œuvre de Jehan Fouquet*. Paris, Curmer, MDCCCLXVII.)

quet libre de toute influence étrangère. Il y est plus exclusivement lui-même et plus complètement dominé par le goût de sa race. Nombre de détails d'une familiarité bourgeoise, dont on trouve, d'ailleurs, de fréquentes analogies dans les Flandres, affectent ici un caractère de bonhomie vraiment français. L'ameublement, les tentures et le dallage de la pièce, le lit et les courtines qui le garnissent, la cheminée avec sa crémaillère et son lourd chaudron, la coupe des robes et la forme des bonnets font du fait évangélique une scène vécue sur les bords de la Loire en plein quinzième siècle. Il y a là sans doute quelque chose de plus prosaïque, de moins noble et de moins pompeux que dans la plupart des tableaux de la même suite étudiés par nous jusqu'ici, mais quelque chose aussi de plus tendre et d'une intimité plus touchante.

VII

LA NATIVITÉ DU SAUVEUR ET L'ADORATION DES BERGERS

VII

La Nativité du Sauveur et l'Adoration des bergers.

La *Nativité* et l'*Adoration des bergers* sont deux événements qui, à vrai dire, n'en font qu'un. Saint Luc les raconte dans le même chapitre (1), et les peintres, en les réunissant dans le même tableau, se conforment à la lettre aussi bien qu'à l'esprit de l'Évangile... C'est dans l'obscurité d'une étable que Marie et Joseph ont trouvé le silence nécessaire au secret de Dieu. Jésus, en naissant, prend possession de la pauvreté, et les bergers, c'est-à-dire les humbles, avertis par l'ange, arrivent les premiers au rendez-vous divin.

Devant un tel sujet, Jean Fouquet, comme miniaturiste, a rivalisé d'imagination avec les peintres de la Renaissance italienne, qui, depuis Giotto (2) jusqu'à Filippo Lippi (3), avaient produit déjà une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre. Il a placé

(1) Luc, II, 1-20.

(2) Voir la fresque de la *Madonna dell' Arena*, à Padoue, et surtout le tableau détaché de l'*Armoria* de *Santa Croce*, à Florence.

(3) Voir la *Nativité* de Filippo Lippi, dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence.

à gauche l'étable mentionnée par saint Luc. Du sein des ténèbres et du haut des cieux piqués d'étoiles, l'étoile des bergers darde ses rayons d'or à travers le toit de chaume jusque vers le petit Dieu, qui, plus doux que la lumière et couché tout nu à terre sur le premier plan du tableau, fait tomber sur la misère humaine ses bénédictions enfantines. La Vierge lui a fait un lit de son manteau bleu aux plis d'or, et s'est agenouillée devant lui, les mains jointes avec une dévotion tendre. Sa robe est bleue, et ses cheveux sont enveloppés d'un voile blanc. — A sa droite, saint Joseph, vêtu d'une robe rouge et coiffé d'un bonnet bleu, est à genoux aussi, vu de face, les bras écartés et les mains ouvertes dans l'attitude de l'adoration. — Derrière saint Joseph, dans la crèche, des anges vêtus de blanc joignent les louanges du ciel aux hommages de la terre, tandis qu'à ses côtés sont prosternés le bœuf et l'âne, qui semblent prier aussi. — Quant aux bergers, ils se tiennent respectueusement à l'entrée de l'étable, avec leur chien gravement assis auprès d'eux. Les deux premiers fléchissent le genou, un autre joue de la cornemuse, un autre encore se retourne vers l'étoile qui les a guidés. Tous donnent au monde, en présence de l'Enfant Jésus, le bon exemple de la simplicité, de l'espérance et de la joie; tous portent de longs bâtons de sycomore; tous sont gantés de moufles grossières divisées en trois poches, une pour le pouce et chacune des deux autres pour deux doigts. Voilà de ces détails de réalité contemporaine, qui étaient d'usage parmi les miniaturistes français du quinzième siècle.

Au fond, à droite, on aperçoit le prologue du mystère qui se

joue sur le premier plan du tableau. Les bergers, silhouettes d'ombres vagues au milieu des campagnes endormies, se chauffent autour d'un feu qu'ils ont allumé au sommet de la colline, et suivent du regard la course de l'étoile qui leur sourit du fond du ciel. L'ange du Seigneur leur apparaît alors rayonnant de lumière dans l'obscurité de la nuit; les paroles qu'il fait entendre le précèdent, écrites en lettres d'or au sein du firmament : ANNVNTIO VOBIS GAVDIVM MAGNVM. Et les pauvres, sous le coup de cette apparition, sont « saisis d'une grande crainte (1) »... Voilà de ces lointains enténébrés très particuliers à Jean Fouquet. Tout y est plongé dans l'ombre et tout s'y distingue. L'exécution est ici extraordinaire et la poésie merveilleuse. C'est l'heure des bergers, l'heure de la nuit, du silence et de la paix. Au-dessus du Dieu de bonté qui vient de naître, le ciel étend son manteau bleu constellé d'étoiles, et la grande douceur de la nature se répand à la fois sur l'homme et sur les choses. Le peintre, avec une foi naïve, a cherché dans cette nuit paradisiaque la route libre du ciel... Derrière la crèche, enfin, s'élève une haute roche en forme de pyramide, par allusion sans doute au roc de Bethléem, dans les anfractuosités duquel se réfugiaient les pasteurs attardés ou surpris par l'orage. « C'est dans un petit trou de la terre, dans une fissure de rocher, qu'est né l'architecte du firmament », écrivaient, des monastères de Bethléem, Paula et Eustochium à Marcella. Et l'on se rappelle la *Crèche* que Masolino da Panicale avait peinte pour le couvent des Camaldules, et qui se voit main-

(1) Luc, II, 9.

tenant dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence.

Au bas de son *Adoration des bergers*, Jean Fouquet a inscrit sur une bande de pourpre : DEVS IN ADIVTORIVM MEVM INTENDE DOMINE AD ADIV(VANDUM). Et, dans l'intérieur de la lettre initiale D, il a introduit comme toujours les deux E C d'Étienne Chevalier, liés ensemble par un nœud d'or.

VIII

L'ADORATION DES MAGES

CVM NATVS ESSET IHV BETHLEEM IVDE IOEBVS HERODIS RE

VIII

L'Adoration des Mages.

« L'an 747 de Rome, suivant les calculs de Képler, une conjonction de planètes, escortant une étoile de première grandeur, se produisit du côté de l'Orient. Et les astrologues du pays de Balaam y virent le présage d'une naissance surnaturelle, et s'en allèrent guidés par l'astre et chargés de présents (de l'or en prévision d'un roi, de l'encens en prévision d'un prêtre, de la myrrhe en prévision d'un martyr). De l'hiver au printemps, l'étoile les guida. Puis elle s'éteignit, mais une lumière intérieure s'était allumée en eux, l'espérance, et, après deux ans d'un pénible voyage, elle les conduisit par une nuit de décembre, à Bethléem, où ils trouvèrent Jésus reposant dans la crèche et la Vierge en prière à ses côtés (1). »

Les peintres du quatorzième siècle, exclusivement préoccupés de l'Évangile de saint Mathieu (2), avaient fermé l'entrée du

(1) Ch. Récolin, *Pensées de Noël* (*Journal des Débats* du 25 décembre 1893.)
(2) Matth., II, de 1 à 11.

sanctuaire de Bethléem à leurs contemporains. Dans les *Adorations des Mages* peintes par Giotto à l'Arena de Padoue, par Taddeo Gaddi dans la basilique d'Assise, par Lorenzo Monaco à Santa Trinità de Florence, par Iacopo Avanzi dans la cappella di San Giorgio, etc., les figures des Mages sont conçues dans des données aussi impersonnelles que celles de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Tout change avec le quinzième siècle, en deçà comme au delà des monts. Le réalisme se mêle alors à l'idée religieuse et souvent l'obscurcit, tout en provoquant des chefs-d'œuvre dans l'ordre d'idées qui lui est propre. L'exemple, parti des Flandres, s'était propagé en France. Non seulement Jean van Eyck donne aux Mages les traits des ducs de Bourgogne, mais il répand devant le groupe divin les trésors appartenant à ces princes. L'Italie aussi s'était lancée dans les voies du naturalisme, en y apportant les richesses de son imagination, l'abondance de ses moyens pittoresques. Vers l'époque où Jean Fouquet peignait les *Heures* d'Étienne Chevalier, Benozzo Gozzoli mettait les Florentins de son temps à la suite des Mages dans la chapelle du palais Riccardi (1), et donnait ainsi l'exemple à Sandro Botticelli (2), à Domenico Ghirlandajo (3), à Filippino Lippi (4), qui,

(1) Cette fresque est comme une page détachée des annales florentines du milieu du quinzième siècle.

(2) L'*Adoration des Mages* de Botticelli (Sandro Filipepi) fut peinte pour l'église Santa Maria Novella. Elle a été transportée en 1796 à la galerie de Florence.

(3) Domenico Ghirlandajo encombra de portraits son *Adoration des Mages* en 1487. Dans celle qu'il peignit pour le *Spedale degli Innocenti,* il associa les enfants pauvres de Florence à l'adoration des rois.

(4) L'*Adoration des Mages* de Filippino Lippi fut faite pour le couvent de San Donato à Scopeto en 1496. Elle est au Musée des Offices.

dans des tableaux célèbres, prosternaient devant la crèche tous les Médicis, depuis le vieux Côme et ses fils jusqu'à Pierfrancesco, fils du Bicci, et à Giovanni, père de Giovanni delle Bande Nere. Fouquet ne vit pas ces admirables œuvres, mais il fut aussi audacieux qu'aucun de ceux qui les avaient exécutées. Non content de substituer aux Mages le roi de France et ses fils, il les entoura de leur *grant'garde*, et, sans sortir de son sujet, plaça au fond de sa composition une des joyeusetés les plus tapageuses de son temps. Voici son tableau.

L'étable, qui était à gauche dans l'*Adoration des bergers*, se trouve à droite dans l'*Adoration des Mages*, avec la même étoile perçant le chaume et faisant couler ses rayons d'or sur le tabernacle du Dieu de consolation qui vient de naître. La Vierge, assise à l'entrée, porte l'Enfant Jésus et le présente à l'adoration des Mages. Sa tête est doucement inclinée vers son Fils; ses cheveux sont couverts d'un voile blanc; sa robe bleue décolletée et son grand manteau bleu aux plis d'or sont ceux que nous lui avons vus jusqu'ici. Fouquet l'a parée d'une simplicité pleine de charme. Malheureusement, il n'en a pu faire autant pour le *Bambino*, qui, assis sur les genoux de sa mère, est contourné dans sa pose, maniéré dans son geste, et d'une gentillesse presque obséquieuse vis-à-vis du Mage dont il reçoit l'offrande et auquel il donne une bénédiction mignarde. C'est que ce Mage est le roi de France en personne. Ce qu'il y a d'ailleurs d'insuffisant en cet Enfant Jésus passe inaperçu dans les proportions presque microscopiques de la miniature... A la droite de la Vierge, saint Joseph est debout, tête nue, vêtu de jaune, s'ap

puyant de la main gauche sur son bâton et tenant son bonnet de la main droite, immobile dans son respect, plus semblable peut-être à un sujet vis-à-vis de son roi qu'à l'époux de la Vierge en présence de son Dieu.

Le grand intérêt de cette peinture est dans la figure de Charles VII. La procession des Mages, qui fut le pèlerinage du genre humain, est ici circonscrite dans l'adoration d'un seul roi, personnifiant un pays unique, la France. C'est bien l'âme de la France, en effet, que Charles VII incline devant l'Enfant divin qui repose dans la lumière de l'étoile. Le tapis royal (bleu semé de lis d'or) est étendu aux pieds de la Vierge. Dans la pensée d'un peintre français comme Jean Fouquet, le plus bel hommage qu'on pût rendre à Marie était d'étaler ainsi devant elle le blason de la maison de France, qui était tenue pour la première maison du monde. Sur ce tapis est posé un carreau de velours bleu à glands d'or, également fleurdelisé, et sur ce carreau s'agenouille le roi de France. Il est nu-tête, les cheveux coupés en sébile et les joues complètement rasées ; son pourpoint d'un vert clair est bordé de fourrure, son haut-de-chausse est rose, et ses grandes bottes noires, qui couvrent ses genoux, sont garnies de larges revers fauves montant jusqu'à la moitié des cuisses. Le roi a posé devant lui son chapeau blanc, dont les bords sont à retroussis rouge, sur lequel est emmanchée sa couronne, et que surmonte son inséparable singe. De ses deux mains, il tient le vase d'or en forme de calice, tout rempli du trésor qu'il offre à l'Enfant Jésus... Une dizaine d'années avant de peindre les *Heures* d'Étienne Chevalier, Jean Fouquet avait exécuté le grand por-

trait de Charles VII que possède le musée du Louvre. Or, très supérieur à ce grand portrait est le petit portrait que nous avons ici. Dans Fouquet, le miniaturiste prime le peintre d'histoire. Aussi Gaignières et Montfaucon, quand ils voulurent avoir l'authentique portrait du Roi Victorieux, recoururent au célèbre livre d'*Heures* d'Étienne Chevalier, pour y faire copier le portrait peint par Fouquet dans l'*Adoration des Mages*. Ils ne pouvaient mieux faire. Voilà, en effet, le véritable portrait de Charles VII, âgé probablement de cinquante à cinquante-cinq ans, en admettant, ce qui est vraisemblable, une date placée entre 1453 et 1458 pour l'exécution de cette peinture (1). — Dans les deux jeunes Mages qui, debout derrière le roi, portent l'encens et la myrrhe, on peut voir le Dauphin, qui fut Louis XI, et son frère Charles, duc de Berry. Ils étaient les deux seuls fils survivants des douze enfants que Charles VII avait eus de Marie d'Anjou : leur place est donc à côté de leur père dans ce tableau. Leurs chapeaux, ceints aussi de la couronne fleurdelisée d'or, ne permettent guère de doute sur l'authenticité de ces figures, qui ne sont d'ailleurs que de second plan.

Pour complément à ce portrait de Charles VII et comme preuve supplémentaire de son identité, Fouquet a rangé en demi-cercle derrière le Roi sa *grant'garde*, toute composée de jeunes et beaux hommes, solidement armés, richement habillés, brillamment empanachés aux couleurs royales, vermeil (rose), blanc, vert. Tels on les voit dans cette *Adoration des Mages*, tels

(1) Charles VII était né en 1403; il mourut en 1461.

ils sont décrits dans la *Chronique de Mathieu d'Escouchy*, lors de l'entrée du roi à Rouen, le 10 novembre 1449. Voilà bien « ... la grant'garde du roy, archiers et crennequiniers (1), qui estoient mieux en poinct que tous les autres, et avoient auctons sans manches, de vermeil, de blanc et de verd, tout chargiez d'orfevrerie, ayans leurs plumes sur leurs sallades, desdictes coulleurs, et leurs espées et harnas de jambes garnis richement d'argent... Et les conduisoit messire Théaulde de Valpergue, bailli de Lyon sur le Rosne (2)... » Peu d'années séparant l'exécution des *Heures* d'Étienne Chevalier de l'entrée de Charles VII à Rouen, Jean Fouquet, dans le chef qu'il a si fièrement campé à la tête de la grant'garde du roi, ne nous aurait-il pas laissé le portrait de Théaulde de Valpergue? Cela n'est pas invraisemblable.

Comme toile de fond à ce tableau, un château fort, dans lequel on croit reconnaître quelque chose du château de Chinon. Charles VII y avait résidé pendant l'occupation de Paris par les Anglais; c'est là que Jeanne d'Arc s'était montrée à lui pour la première fois. Quel que soit ce château, du dehors on l'assiège, et de l'intérieur on s'y défend. Est-ce une allusion aux nombreux combats d'où le roi était sorti triomphant? Cela n'est pas probable, car de carnage il n'y en a pas, et ce sont des bandes plutôt que des armées qui se trouvent en présence. On ne se bat qu'à coups de bâton; on se culbute, on

(1) Les crennequiniers étaient des arbalétriers à cheval. On appelait crennequin la courte arbalète dont ils se servaient. Les archiers portaient de grandes lances. Ils « avoient sur leurs sallades chascun une cornette de taffetas vermeil (rose) et ung soleil d'or ». Le soleil d'or était la devise de Charles VII.

(2) *Chronique de Mathieu d'Escouchy*, t. I, p. 235.

ne se tue pas : on n'en risque pas moins de mauvais coups. Des deux parts, d'ailleurs, tous les soldats, ainsi que le château, sont en camaïeu d'or. Jean Fouquet a voulu rappeler sans doute une de ces joyeusetés tapageuses en usage, dès le quinzième siècle, à la cour de France pendant la nuit de la fête des Mages. Le roi envoyait défier, dans un château voisin du sien, celui que la fève avait proclamé roi dans ce château, et lui-même quelquefois partait à la tête des siens pour faire le siège de cette résidence, qui ne se laissait prendre qu'après un semblant de résistance plus ou moins vive. Les œufs, les pommes, les boules de neige, quand neige il y avait, pleuvaient dru comme grêle, et, la lutte s'échauffant, des projectiles moins inoffensifs tombaient aussi sur les assaillants. C'est à un assaut semblable, au château du comte de Saint-Pol, que François I^er^ devait recevoir au visage, quelque soixante ans plus tard (1521), un tison dont il garda la marque (1). Regardez ici les deux trompettes aux blasons royaux qui somment le château de se rendre : remarquez les bannières fleurdelisées qui flottent déjà sur le donjon ; suivez, dans le bleu du ciel assombri par la nuit, les pots à feu lancés du dehors ainsi que du dedans, et voyez quel air de fête ils donnent à ce simulacre de combat ; ouvrez enfin les yeux sur la petite sentinelle assise au sommet de l'échauguette, et sur l'étoile des Mages qui éclaire la banderole que cette sentinelle fait flotter dans les airs. Devant toutes ces preuves, vous conserverez difficilement des doutes sur le sujet du tableau complé-

(1) *Journal de Louise de Savoie.*

mentaire placé si ingénieusement par Jean Fouquet au fond de son *Adoration des Mages*... Que de preuves historiques accumulées dans cette précieuse peinture, dont l'intérêt pittoresque est d'ailleurs si considérable!

Sur la bande rose qui se déroule au bas de ce tableau, on lit : CVM NATVS EST (IESUS) IN BETHLEEM IVDE IN DIEBVS HERODIS RE(GIS). C'est le début de l'Évangile pour le jour de l'Épiphanie. Sur le fond vert qui remplit l'intérieur de la lettre initiale C, sont les inévitables E C qui composent le chiffre d'Étienne Chevalier.

IX

MARIE-MADELEINE RÉPAND DES PARFUMS SUR LES PIEDS DU SAUVEUR

SUR LES PIEDS DE VEAUX

MARIE-MADELEINE BERTAUD DES PLANTES

IX

Marie-Madeleine répand des parfums sur les pieds du Sauveur.

Les quatre évangélistes font mention de ce fait, mais ils varient sur le lieu, sur le temps, sur les personnages mis en scène. Saint Luc raconte, sans citer aucun nom, qu'un des pharisiens pria Jésus à manger avec lui, et qu'une femme connue par ses désordres apporta un vase d'albâtre plein de parfums qu'elle versa sur les pieds du Sauveur (1). Saint Matthieu et saint Marc nous conduisent dans la maison de Simon le lépreux, où « une femme » — sans autre désignation — « répand des parfums sur la tête de Jésus, pendant qu'il était à table (2) ». Saint Jean est plus explicite, et c'est la version de saint Jean qu'a suivie Fouquet. « Six jours avant Pâques, Jésus revint à Béthanie, dans la maison où étoit mort Lazare qu'il avoit ressuscité, et on lui fit un festin... Marthe servoit... Alors Marie prit une livre d'un parfum

(1) Luc, VII, 36-50.
(2) Matth., XXVI, 7 et suiv.; Marc, XIV, 4 et suiv.

de nard pur très précieux, elle en oignit les pieds de Jésus et les essuya de ses cheveux, et la maison fut remplie de la bonne odeur du parfum (1)... »

Nous sommes donc dans la maison de Lazare, mais Fouquet, comme tous les peintres de son temps, en prend à son aise avec la couleur locale : il accompagne de pilastres cannelés d'ordre corinthien les panneaux dont il lambrisse les murs, décore de caissons le plafond de la salle, et peint en camaïeu, dans un arc réservé au-dessus de la porte, deux petits cavaliers armés qui s'élancent l'un contre l'autre pour se combattre. En avant de ce décor où l'influence de la Renaissance italienne est encore manifeste, le repas est servi sur une table rectangulaire vue de biais, recouverte d'une nappe et dressée sur de simples tréteaux. Au milieu de cette table est assis Jésus, entouré de ses disciples. On reconnaît saint Pierre à sa gauche et saint Jean à sa droite. Devant lui, Marie-Madeleine, prosternée et enveloppée dans un grand manteau blanc, essuie de ses cheveux les pieds qu'elle vient d'oindre de parfums. « Judas Iscariote qui devoit trahir » est assis au bout de la salle. Feignant l'indignation, il dit : « Ne pourroit-on vendre ces parfums trois cents deniers et en donner le prix aux pauvres (2)? » Et Jésus lui répond : « Laissez-la réserver ce parfum pour ma sépulture : car vous avez toujours des pauvres avec vous; mais pour moi, vous ne m'avez pas toujours (3). » Sur un seul point la peinture de Fouquet

(1) Jean, xii, 1 et suiv.
(2) Jean, xii, 5.
(3) Jean, xii, 7 et 8.

s'écarte du récit de saint Jean. Lazare, au lieu d'être assis à table avec Jésus — « ... Lazare était un de ceux qui se trouvaient à table avec lui... » (1). — est debout à la droite du tableau, présidant au service et causant avec Marthe, qui apporte les plats. Et, tandis que Jésus, les apôtres et Marie-Madeleine, qui sont au premier plan de l'Écriture, portent la tunique et le manteau classiques, le vêtement par excellence pour être de tous les temps et de tous les lieux, Marthe et Lazare, qui ne sont qu'au second plan, sont familièrement habillés et coiffés comme les Tourangeaux contemporains du peintre.

Au bas de ce tableau, Jean Fouquet en a placé un autre de plus petites dimensions, où il montre Marie-Madeleine assise auprès du sépulcre vide et gardé par deux anges, marquant ainsi que c'est bien la sœur de Lazare qu'il entendait célébrer surtout dans cette peinture. De chaque côté de ce petit tableau, deux anges encore sont debout, tenant d'une main un écu de couleur pourpre, où sont tracés en or les chiffres d'Étienne Chevalier, et appuyant leur autre main sur une réserve rectangulaire divisée en deux parts, ainsi que nous l'avons vu déjà dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste*. Dans la partie gauche de cette réserve, on voit un M majuscule servant de cadre à un *Noli me tangere* presque microscopique; dans la partie droite était sans doute la suite du mot *Mulier*, dont cette lettre M est en effet la majuscule, et qui se trouve au début des antiennes du *Magnificat* aux premières ou aux secondes vêpres du 22 juillet, jour de la

(1) Jean, xii, 2.

fête de sainte Marie-Madeleine : *Mulier quæ erat in civitate peccatrix*... Une main coupable a fait disparaître cette partie du texte, en collant par-dessus un vase de fleurs, dont le goût est aussi éloigné de celui de Fouquet que la fin du dix-septième siècle est distante du milieu du quinzième.

X

LA CÈNE

X

La Cène.

Il y a presque ostentation d'austérité dans le décor de ce tableau. Les murs de la salle sont entièrement nus et de couleur sombre, sans aucun ornement ni réminiscences italiennes d'aucun genre. A gauche, une fenêtre et une cheminée où flambe un grand feu ; à droite, une porte largement ouverte, par laquelle on aperçoit une cathédrale, dont l'abside, la flèche et les deux tours carrées se dressent au-dessus d'une haute muraille... N'y aurait-il pas là un souvenir de Notre-Dame de Paris?... Sur le sol de la pièce, un large bassin de cuivre, très simple de forme, pour rappeler que Jésus, avant la Cène, a lavé les pieds de ses disciples; à côté de ce bassin, des brindilles de bois destinées à l'alimentation du feu... Autour d'une table ronde dressée dans la partie gauche de cette salle, sont assis Jésus et les apôtres, quelques-uns de ceux-ci vus de dos. Saint Jean, le disciple bien-aimé, repose sa tête sur l'épaule

droite de son maître (1). « Un de vous me trahira (2) », vient de dire Jésus; et il donne à Judas, fils de Simon Iscariote, « le morceau de pain trempé (3) » qui désigne en lui le traître. « Faites vite ce que vous avez à faire », lui dit Jésus, et « Satan étant entré en lui (4) », Judas se lève pour aller vendre le Sauveur... Ce que ne dit pas l'évangéliste et ce que montre Fouquet, ce sont les Juifs en grand nombre qui assistent à la *Cène*, avec les pharisiens qui sont là guettant leur proie. Au point de vue pittoresque, on ne saurait trop louer cette partie du tableau. Jean Fouquet excelle à peindre les foules, à donner à chacune des figures qu'il y introduit son attitude et son geste particuliers, sa physionomie propre.

C'est surtout à l'apôtre bien-aimé que Fouquet a songé dans cette peinture. Entre les Évangiles de saint Matthieu et de saint Jean, c'est celui de saint Jean qu'il a scrupuleusement suivi, et c'est à saint Jean aussi qu'il a consacré les petits tableaux complémentaires qui accompagnent le tableau principal. Au bas de la feuille, trois bas-reliefs dorés, empruntés à la légende du saint, sont encastrés dans un large entablement coupé de pilastres corinthiens. En voici les sujets : *Saint Jean renverse les idoles d'Éphèse par la seule puissance de sa prière; saint Jean boit, sans en ressentir les effets, le poison que le prêtre d'Éphèse a préalablement essayé sur un esclave étendu mort à ses pieds; saint Jean baptise le pontife*

(1) Or, le disciple bien-aimé reposait dans le repas sur sa poitrine. (Jean, xiii, 2.)

(2) Jean, xiii, 21.

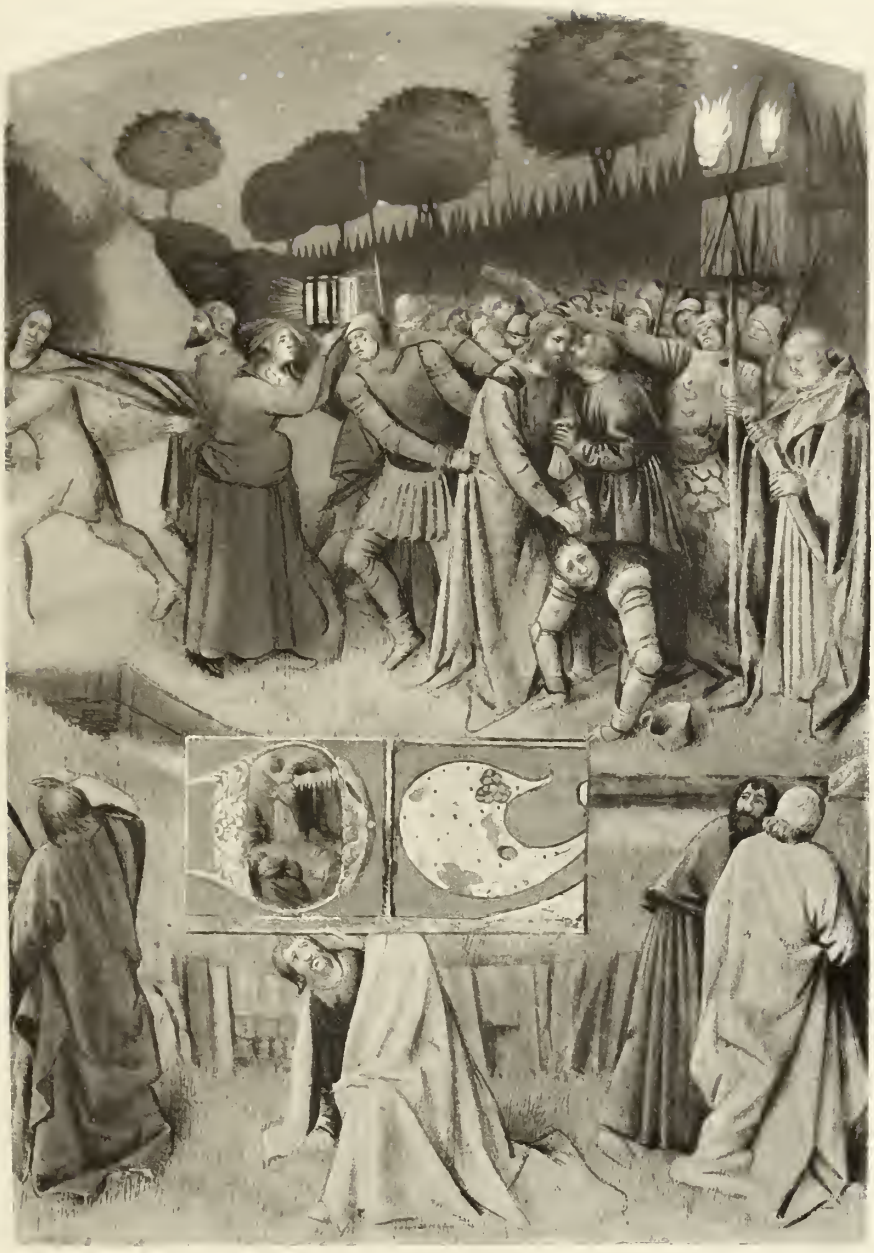
(3) Jean, xiii, 26.

(4) Jean, xiii, 27.

d'Éphèse et le proconsul d'Asie. Enfin, dans l'intérieur de la lettre initiale placée au-dessus de ces bas-reliefs, on voit *saint Jean plongé par ordre de Domitien dans une chaudière d'huile bouillante, sans qu'il en ressente aucun mal*. Cette initiale est la lettre E: le reste du mot a été recouvert par un dragon qui n'a rien à faire en cet endroit. On devait lire ici le premier mot de l'antienne de *Magnificat* pour la fête de l'évangéliste au 27 décembre : *Exiit sermo inter fratres*... Deux anges aux ailes de flamme supportent d'une de leurs mains ce cadre rectangulaire, et tiennent de leur autre main les écus de pourpre où sont les chiffres d'Étienne Chevalier.

XI

JÉSUS LIVRÉ PAR JUDAS



XI

Jésus livré par Judas.

Voici « l'heure où le Fils de l'homme va être livré entre les mains des pécheurs (1) ». La puissance des ténèbres plane sur ce tableau : *Nunc est hora vestra et potestas tenebrarum* (2). Il fait nuit. Sur le ciel d'un bleu sombre et profond, se détachent quelques arbres taillés en boule, qui n'ont rien de commun avec des oliviers. Le jardin qui les contient est bordé de hautes palissades et arrosé en contre-bas par le torrent du Cédron (3). Jésus, accompagné des apôtres, est entré dans cet enclos, que vient d'envahir « la cohorte de soldats et de gardes envoyée par les pontifes et les pharisiens, avec des lanternes, des torches et des

(1) Matth., xxvi, 45.

(2) Luc, xxii, 53.

(3) Jean, xviii, 1. — La tradition raconte que Jésus, bousculé par les Juifs qui le ramenaient à Jérusalem, tomba dans ce torrent. Le Cédron, qui enserrait Jérusalem de ses deux bras, séparait le mont des Oliviers des autres collines, qui étaient comprises dans l'enceinte de la ville. Le mont des Oliviers était donc en dehors de cette enceinte.

armes (1) ». Judas les précède, reconnaissable à la bourse qu'il tient de sa main gauche. « Il leur a donné ce signe : celui que je baiserai, c'est lui, et, s'approchant de Jésus, il l'embrasse (2). » Aussitôt la bande se précipite sur Jésus. Un des gardes le saisit par les cheveux, un autre le retient par son manteau, un autre encore de sa main gantelée de fer pèse sur son épaule, un autre aussi lève pour le frapper son bras lourdement armé. Ce que voyant, « Simon-Pierre, qui avoit une épée, la tire et en frappe le serviteur du pontife, auquel il coupe l'oreille droite. Le nom de ce serviteur étoit Malchus (3). » Et l'on voit le pauvre Malchus accroupi, mourant de peur aux pieds de Jésus, qui le guérit et ordonne à Pierre de remettre l'épée au fourreau (4). Tandis que Pierre obéit à regret, la servante du pontife, qui sera tout à l'heure témoin du renoncement de l'apôtre, élève sa lanterne pour le dévisager (5). Alors commence la déroute des disciples de Jésus. Tous sont affolés de peur, cherchent à se dérober et à se cacher, mettent entre eux et Jésus le torrent du Cédron, qui coule en cet endroit dans la vallée de Josaphat. « Vous serez tous scandalisés en moi cette nuit, leur avoit dit le Sauveur, car il est écrit : Je frapperai le pasteur, et les brebis seront dissipées (6). » Derrière Jésus aussi s'enfuit presque nu un jeune homme qui laisse son manteau aux mains des gardes (7). Enfin,

(1) Jean, xviii, 3.
(2) Marc, xiv, 44, 45.
(3) Jean, xviii, 10.
(4) Jean, xviii, 11.
(5) Matth., xxvi, 69-74; Luc, xxii, 47-57.
(6) Marc, xiv, 27.
(7) « Un jeune homme suivit Jésus, couvert d'un drap sur la chair, et ils le prirent; mais lui, quittant son drap, s'enfuit nu de leurs mains. » (Marc, xiv, 51, 52.)

tout au bas du tableau, un des apôtres s'est réfugié sous la tablette qui contenait probablement le commencement de la strophe *Deus in adjutorium...* composée pour les matines du petit office de la *Passion*. La lettre initiale D, à l'intérieur de laquelle on voit un tableau microscopique représentant *Jésus priant au jardin des Oliviers*, a seule été respectée; le reste de l'écriture a été l'objet d'une surcharge barbare.

On ne saurait trop louer la manière dont Jean Fouquet dispose de la nuit; comment, sans rien celer de son ombre, il répand des clartés jusque dans ses profondeurs. On se sent d'abord comme enveloppé d'obscurité devant ce tableau, où tant de figures se meuvent ainsi que dans un songe. Peu à peu, cependant, l'œil se fait aux ténèbres et voit clair bientôt au milieu de la nuit: le brouillard se dissipe; la confusion cesse; l'esprit, un moment engourdi, se réveille: la nature et l'homme se dévoilent, tout en s'entourant de mystère; le drame, dont les acteurs apparaissent comme des ombres vivantes, prend une étonnante grandeur.

XII

JÉSUS DEVANT PILATE

VII

JESUS DEVANT PILATE

SPQR
SPQR
SPQR
SPQR
SPQR

XII

Jésus devant Pilate.

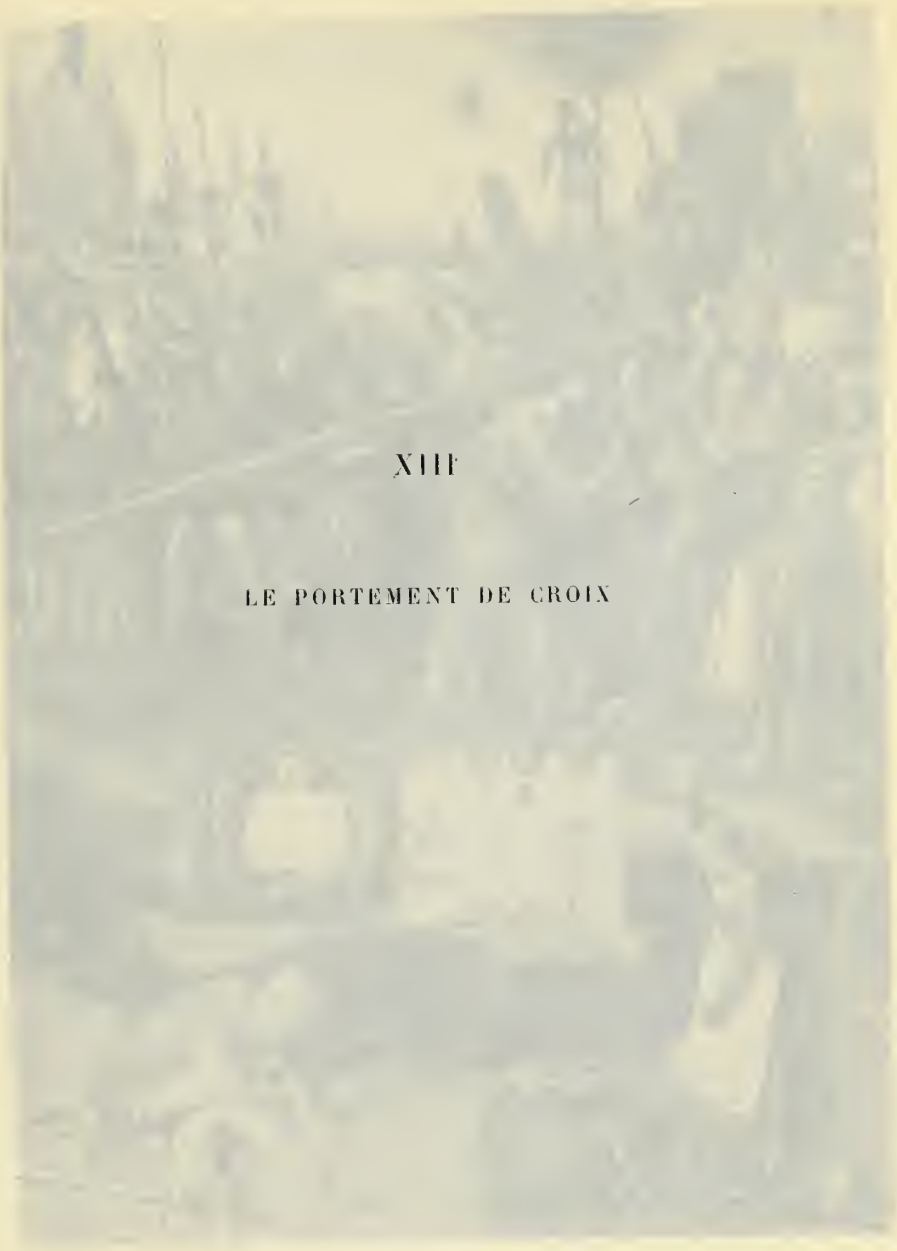
Fouquet nous introduit dans le palais du gouverneur de la Judée, qu'il décore d'appareils classiques accommodés au goût de la Renaissance italienne. C'est au nom du peuple romain que s'y rend la justice. Sur un entablement, que soutiennent des colonnes d'albâtre et de lapis-lazuli à chapiteaux corinthiens, on lit : Senatvs Popvlvs qve Romanvs, et dans chacun des entre-colonnements on trouve de grands écussons circulaires portant les initiales de cette devise souveraine S . P . Q . R. Le gouverneur de la Judée pour les Romains, Ponce Pilate, escorté de sa garde et de ses conseillers, est assis à gauche sur une estrade rouge exhaussée de trois marches tapissées de vert. De sa main gauche, il tient le bâton, insigne du commandement. Du côté opposé, comparaît Jésus, toujours aux mains de la soldatesque et de la vile multitude qui l'ont conduit du jardin des Oliviers à Jérusalem, où on l'a traîné de la maison d'Anne dans celle de Caïphe, et enfin au prétoire. Entre Jésus et Pilate se pressent

ceux qui veulent la mort du Juste, « les prêtres, les docteurs de la loi, les sénateurs (1) ». On voit, au premier rang, le grand prêtre Caïphe, coiffé d'une mitre d'or, et, à la gauche de Caïphe, son beau-père Anne, avec sa tiare et sa longue barbe blanche; chacun d'eux porte, ainsi que Pilate, un bâton, comme marque de son importance. Un docteur de la loi se reconnaît aussi à côté de Caïphe; son costume se rapproche singulièrement de celui des docteurs français contemporains du peintre. Quant aux soldats répandus en assez grand nombre dans ce tableau, Jean Fouquet les a revêtus d'armures qui appartiennent aux temps du roi Charles VII. Quels que soient les anachronismes et les disparates de leurs costumes, ces nombreuses figures n'en forment pas moins un ensemble où chacune d'elles mérite une attention particulière.

Au-dessous de ce prétoire et dans l'épaisseur de ses soubassements, se trouvent les prisons. On y pénètre par deux portes latérales. Barabbas et les larrons, les mains et les bras étroitement ligottés, en sont extraits par un geôlier, qui a ses clefs au bout d'un bâton. Sur le premier plan de ce soubassement, deux charpentiers préparent avec indifférence la croix destinée au supplice du Juste. Au-dessus d'eux, dans une de ces réserves rectangulaires adoptées par Fouquet pour marquer la destination liturgique de ces sortes de tableaux, on lisait le premier mot de la strophe (sans doute du *Deus in adjutorium*) où sont rappelées les fausses accusations portées par les Juifs contre

(1) Marc, xiv, 53.

Notre-Seigneur. Il n'en reste plus que la lettre initiale D, à l'intérieur de laquelle est peinte en camaïeu d'or la *Flagellation*. Quant au reste du mot, il a disparu sous un animal légendaire, qu'on a collé par-dessus et qui produit une fâcheuse discordance au milieu de cette peinture.



XIII

LE PORTEMENT DE CROIX

XIII

LE PORTENEZ DE CROIX

XIII

Le Portement de croix.

Le plus complet des historiens de cette marche funèbre qu'on appelle le *Portement de croix* est saint Luc (1). C'est lui qui a guidé Fouquet; ce qui n'a pas empêché le peintre tourangeau de mêler dans son tableau les histoires apocryphes au récit de l'Évangile. Il en a, d'ailleurs, usé plus librement encore avec les lieux qu'avec les hommes, en substituant la Seine au Cédron et Paris à Jérusalem. Pourquoi cette substitution? Par ignorance d'abord, par amour de la France ensuite, peut-être enfin parce que la *Passion* de Jésus lui rappelait celle de Jeanne d'Arc, qui avait subi devant Paris son premier échec. Le Calvaire (2), qui formait le sommet du mont Acra (3), s'élevait au nord-ouest

(1) Luc, XXIII.

(2) En hébreu Golgotha, qui signifie tête.

(3) Le mont Acra, une des six collines qui entouraient Jérusalem, s'élevait au nord-ouest de la ville. Les autres collines étaient le mont Sion au sud, le mont Moria au nord-est, les deux collines de Bezetha au nord, et le mont des Oliviers à l'est.

de Jérusalem (1). Sous le pinceau de Jean Fouquet, cette crête pierreuse et désolée s'est assouplie et couverte de verdure. Le torrent du Cédron, avec les aspérités de ses approches, est devenu le fleuve aux molles ondulations; ses bords arides se sont transformés en rives gazonnées et riantes, qui se prolongent en des lointains harmonieux au centre du tableau, tandis que sur la gauche se dressent la *Sainte-Chapelle*, avec sa rose, et le *Palais*, avec ses flèches et ses hautes poivrières, ses deux tours et ses remparts crénelés plongeant dans la Seine.

En tête du cortège qui accompagne Jésus sur ce méconnaissable Calvaire, sont les cavaliers richement équipés dans des armures d'or du temps de Charles VII. Chevauchent ensuite les représentants de la synagogue, le grand prêtre et le docteur de la loi, que nous connaissons pour les avoir vus au prétoire. Puis marchent les soldats curieusement accoutrés à la mode du quinzième siècle français, avec des cuirasses qui ne laissent presque rien perdre de leurs surcots de couleurs tendres, à jupes plissées et à manches bouffantes. Derrière cette escorte et au milieu du premier plan s'avance péniblement Jésus, couronné d'épines et portant sa croix sur son épaule gauche. Il va succomber sous le faix, quand Simon le Cyrénéen, forcé par le centurion, lui vient en aide (2). Suivent les saintes femmes, au

(1) Il faut dire *s'élevait* et non plus *s'élève*, parce que les déformations du sol ont été si profondes, que ce qui était jadis une élévation se trouve être maintenant une dépression, à tel point qu'on pourrait presque dire aujourd'hui que, au lieu de monter au Calvaire, on y descend.

(2) Les trois Évangiles synoptiques donnent la même valeur au rôle du Cyrénéen : « Ils rencontrèrent un Cyrénéen nommé Simon et le forcèrent de porter la

premier rang desquelles on reconnaît la sainte Vierge (1). Deux autres femmes sont agenouillées devant Jésus, sur le premier plan à droite. L'une d'elles tient le linge dont elle va essuyer la face du Sauveur : c'est sainte Véronique. Saint Luc dit l'impression qui s'empara du Christ au jardin des Oliviers : « Et il lui vint une sueur comme des gouttes de sang qui découlaient jusqu'à terre (2). » D'après une antique tradition, cette sueur « étrange et inouïe (3) » aurait reparu sur le chemin du Calvaire et laissé l'image de la sainte face sur le voile de sainte Véronique (4). La croyance à ce miracle avait été si populaire en France pendant le moyen âge, que sainte Véronique était devenue, sous le nom de sainte Vénice, la patronne des lingères. Aussi Fouquet n'a-t-il eu garde d'oublier sainte Véronique en peignant le Calvaire... Il a montré aussi Judas pendu à un arbre

croix de Jésus. » (Matth., xxvii, 32; Marc, xv, 21; Luc, xxiii, 26.) Le quatrième évangéliste, saint Jean, est le seul qui ne mentionne pas cet épisode sur le chemin du Calvaire. (Jean, xix, 16, 17.)

(1) « Or, il était suivi d'une grande multitude de peuple et de femmes, qui se frappaient la poitrine et qui déploraient sa mort. » (Luc, xxiii, 27.) Aucun des évangélistes ne dit mot de la Vierge. Cependant, comme, en s'appuyant sur l'Évangile, on la retrouve au pied de la croix, l'Église n'a pu supposer qu'elle ne se trouvât pas également sur le chemin du Calvaire. La tradition raconte, en outre, que Jésus, en tombant accablé sous le poids de sa croix, entraîna la Vierge dans une défaillance et dans un accablement semblables aux siens. La Vierge, en cet état, fut pour l'Italie la *Madonna dello Spasimo* et devint l'objet d'un culte spécial.

(2) Luc, xxii, 44.

(3) Bossuet.

(4) Les Évangiles se taisent sur ce miracle, et le nom même de Véronique n'est prononcé par aucun des évangélistes. Cependant l'Église compte Véronique parmi ses saints (4 février). C'était une femme juive appelée Bérénice, et le nom de Véronique, qui signifie *véritable image*, ne lui a été donné qu'en mémoire du prodige qu'elle aurait provoqué de la part de Jésus. La *Sainte Face,* imprimée sur le linge de sainte Véronique, fait partie des grandes reliques à Saint-Pierre de Rome. On la présente à l'adoration du peuple aux jours de grande fête.

sur un arrière-plan du tableau, dans « ce champ qu'il avait acquis du prix de son péché et qu'on a nommé Haceldama, c'est-à-dire le champ du sang (1) ». Le malheureux, avant de se faire justice, s'est débarrassé de son haut-de-chausse, qui traîne à terre; son ventre est ouvert, et ses entrailles se répandent jusque sur le sol. « Et s'étant pendu, il s'est rompu par le milieu du corps, et toutes ses entrailles se sont répandues (2)... » Et l'on aperçoit le diable, qui se sauve en emportant l'âme du traître. Cependant, l'office du vendredi saint dit que Judas, lui aussi, eût trouvé grâce, s'il avait imploré miséricorde auprès de Celui qu'il venait de trahir.

En contre-bas de ce Calvaire, enfin, Jean Fouquet place la forge où se fabriquent les clous dont vont être percés les mains et les pieds du Sauveur: et c'est une femme ici qui s'emploie à cette lugubre besogne, selon l'ancienne tradition qui, en mémoire d'Ève, associait la femme aux bourreaux du Fils de Dieu. Deux clous ont été forgés déjà par elle, et elle est devant son enclume en train de forger le troisième. Un soldat, un genou à terre vis-à-vis d'elle, les examine un à un avant d'en prendre livraison... On trouve, au-dessus de cette forge, la réserve rectangulaire qui contenait les premiers mots de l'office de la Passion : *Deus in adjutorium*... Comme toujours, la lettre initiale a seule été respectée, le reste a subi la mutilation que l'on sait. Dans la majuscule D, on voit sainte Véronique qui présente la sainte face aux hommages des spectateurs.

(1) *Act.*, I, 16, 19.
(2) *Act.*, I, 18.

Cette peinture, malgré ce qu'elle contient d'ingénieux dans l'invention et d'intéressant jusque dans les moindres détails, laisse à désirer dans sa partie principale. La figure du Sauveur n'est pas ce qu'il faudrait qu'elle fût. Gauche de geste et molle d'attitude, elle porte sa croix presque sans douleur, comme un vulgaire fardeau. Jésus devrait en être accablé, terrassé même : il en est à peine chargé. Dès lors, l'intervention du Cyrénéen ne se fait pas sentir, et cette figure, n'étant pas absolument nécessaire, se montre avec une certaine indécision. Il est vrai de dire qu'au moment où Fouquet peignait les *Heures* d'Étienne Chevalier, les maîtres italiens eux-mêmes n'avaient point encore trouvé le Christ du *Portement de croix*. Depuis Giotto jusqu'à Ridolfo Ghirlandajo (1), nombre d'entre eux s'y étaient essayés et n'en avaient donné qu'une imparfaite image. C'est le peintre-graveur de Colmar, contemporain de Fouquet, Martin Schongauer, qui allait pour la première fois montrer le pathétique de cette douloureuse image. Le Christ de Martin Schongauer ploie sous le fardeau, tombe à genoux, se cramponne d'une main à sa croix, et de l'autre se soutient contre terre avec effort. Raphaël, une cinquantaine d'années plus tard, s'emparera de cette figure, et, sans lui rien enlever de sa force, la revêtira d'une incomparable beauté.

(1) Voir le *Portement de croix* de Giotto à l'Arena de Padoue. — Le *Portement de croix* de Ridolfo Ghirlandajo avait été peint pour l'église San Gallo. Lors de la destruction de cette église, il fut transporté au palais Antinori.

XIV

JÉSUS CRUCIFIÉ

XIV

Jésus crucifié.

La croix du Sauveur s'élève à une grande hauteur au milieu du tableau. Selon la tradition du moyen âge, Jésus est attaché sur cette croix par trois clous, les deux pieds superposés et cloués ensemble sur une pièce de bois taillée en biseau et rapportée sur le montant du gibet. Il est vu de face, les bras grands ouverts et horizontalement étendus, comme dans les crucifix des douzième et treizième siècles. Nous sommes, cependant, en pleine Renaissance. Le Christ du moyen âge, lugubre et farouche, agissait par l'épouvante. Le Christ de Fouquet, d'une mansuétude divine, agit par l'amour. De chaque côté, sont plantées les croix des larrons, chacune d'elles orientée vers la croix du divin Crucifié, le bon larron à sa droite et le mauvais larron à sa gauche. Les têtes de ces larrons sont, d'ailleurs, insignifiantes, et la tête même du Christ n'en dit guère davantage. Notons, comme détail, que les croix des deux malfaiteurs sont en forme de T, et que sur la croix du Juste, l'appendice supérieur n'a que la hau-

teur nécessaire pour porter le cartel où se lit l'inscription : *Jesus Nazareus Rex Judæorum*. Remarquons aussi que le soldat qui présente, au bout d'une longue pique, l'éponge imbibée de vinaigre, est à la droite du Christ, et que celui qui tient la lance est à sa gauche; de sorte que, contrairement à la tradition, c'est le flanc gauche du Christ qui va être percé. En avant de la croix du Rédempteur et sur le premier plan est jetée la robe sans couture. Quatre soldats accroupis autour d'elle la jouent aux dés. Une tête de mort gît à terre auprès d'eux, rappelant que le mot Golgotha signifie crâne, et que ce lieu était celui des suppliciés.

Au-dessous des trois gibets et dans toute l'étendue du tableau s'agite une multitude de figures : soldats aux brillantes armures, passées sur des surcots aux voyantes couleurs : centurion et chefs, tout reluisants d'or; chevaux somptueusement harnachés, l'un d'eux masqué du chanfrein métallique : porte-oriflamme et porte-étendard aux chiffres de Rome; grand prêtre et docteur de la loi toujours les mêmes, l'un coiffé de sa mitre d'or, l'autre perdu dans sa longue robe rouge et dans son manteau bleu, surmontés de l'aumusse garnie d'hermine. A ces figures qui ne sont que des comparses, Fouquet a donné toute la place et prodigué tous les soins, tandis qu'il a relégué et quasi oublié dans un coin les vrais personnages du drame évangélique. La Compassion de la Vierge, que l'Écriture élève à la hauteur de la Passion de Jésus, passe ici presque inaperçue. La Vierge affaissée, presque évanouie entre les bras des saintes femmes et du disciple bien-aimé, est loin d'avoir l'importance pittoresque qu'il faudrait qu'elle eût. C'est par la Vierge que le monde s'élève à

Jésus crucifié: Jean Fouquet ne le fait pas suffisamment comprendre.

Ainsi, dans ce tableau qui abonde en détails d'une inépuisable invention, le principal laisse à désirer. Tandis que tout est simple dans le Calvaire de l'Évangile, tout est compliqué dans le Calvaire de Fouquet. On ne sent, dans cette peinture, ni la naïveté du fait, ni la profondeur du mystère. L'artiste qui, dans l'*Adoration des bergers* et dans l'*Adoration des mages*, avait si bien dit le *Stabat Mater speciosa*, n'a su rendre avec la même éloquence, dans le *Crucifiement*, le *Stabat Mater dolorosa*.

XV

LA DESCENTE DE CROIX

//

L'A DESCENTE DE CROIX

EVS INADIVTORIVM MEVM INTENTE

XV

La Descente de croix.

En parcourant le cycle de la Passion depuis la croix jusqu'au sépulcre, l'art a imaginé une série de tableaux, presque identiques par le sentiment qu'ils expriment, mais très variés par l'action dramatique qu'ils représentent. Jean Fouquet nous montre trois de ces tableaux : la *Descente de croix*, *Jésus-Christ mort sur les genoux de sa mère* et la *Mise au tombeau*.

Comme dans le précédent tableau, les trois gibets se dressent, au sommet du Golgotha, sur un fond de ciel bleu où flottent allégrement, en flocons dorés, des nuages dans lesquels le mysticisme du moyen âge voyait les âmes qui cheminent vers le paradis. Le soleil couchant dore l'horizon de ses feux. Les larrons ont été enlevés de leurs croix, et l'on est en train de descendre Jésus de la sienne. Deux hommes, montés sur des échelles appliquées de chaque côté des bras, sont chargés du précieux fardeau. Au moyen d'un drap passé sous les épaules du divin Crucifié, l'un d'eux, penché sur le haut de la croix, sou-

tient le corps, que l'autre supporte sur son dos recouvert du drap mortuaire. Au pied de la croix, Nicodème et Joseph d'Arimathie (1), dont les mains sont également enveloppées du corporal blanc, se saisissent des pieds du Rédempteur.

A gauche, devant la croix du bon larron, la Vierge, saint Jean et les saintes femmes sont agenouillés tous et suivent tous avec anxiété cette descente de croix. La Vierge est au premier plan, de profil à droite et de la tête aux pieds enveloppée dans son long manteau bleu, qui se répand à terre en plis d'or. Dans un élan de véhémente tendresse, elle tend les bras vers ce Fils divin qu'elle veut étreindre jusque dans la mort. A la gauche de la Vierge et vêtue de rouge est Marie-Madeleine, également de profil à droite, tête nue, les cheveux encadrant avec correction le visage, les yeux levés et fixés avec intensité sur le Christ, le cœur et l'âme montant vers lui. Devant Marie-Madeleine, saint Jean, les mains appuyées aux barreaux d'une des échelles, suit des yeux le corps qu'on descend de la croix. Viennent ensuite les autres saintes femmes, non moins éplorées et ferventes.

Du côté opposé se tiennent autour de la croix du mauvais larron les disciples restés fidèles, *egregius grex*. Tous sont debout. Le personnage de marque est celui qui est le plus rapproché de la croix du Sauveur. Il lève sa tête vers le Christ et joint ses mains pour prier. Coiffé d'un turban pointu, il est habillé d'une longue pelisse bleue sans manches, doublée de fourrure et passée par-dessus un surcot de brocart d'or garni de masques

(1) Jean, xix, 38, 39.

dorés sur le haut des bras. Dans cette figure, Fouquet aurait voulu, dit-on, rappeler Gamaliel, le grand docteur de la synagogue et le maître de saint Paul. Les apôtres le mentionnent, dans leurs Actes (1), parmi les premiers qui se rallièrent à l'Évangile. Sur le premier plan, un vieillard à longue barbe blanche, vêtu de blanc, porte dans un vase les parfums destinés à l'embaumement. Derrière lui, un autre vieillard, vêtu de rouge, tient aussi des aromates. Suivent cinq autres figures également attentives et croyantes. Tels sont les personnages qui figurent dans cette scène. Sur le sol verdoyant sont jetés les clous, ainsi que les tenailles qui ont servi à les arracher de la croix. On aperçoit, au fond, des temples, des églises, des châteaux, des coupoles et des tours; un amalgame bizarre, où se confondent tous les ordres et tous les âges; le tout accompagné de collines, de montagnes, et même de glaciers à perte de vue dans l'horizon lointain... Sur une plinthe rouge ménagée au bas de cette peinture, on lit en lettres d'or : DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJUVANDUM. Le chiffre d'Étienne Chevalier E C est tracé sur fond vert à l'intérieur de la lettre initiale D.

Dans ce tableau, Jean Fouquet, oubliant ses contemporains, n'a songé qu'au drame évangélique, et il en a rendu l'accent véritable avec naïveté. Chacun des personnages mis en scène tient à la vie surnaturelle par le sentiment religieux et à la vie réelle par un accent de nature très attentivement observé; tous sont liés ensemble par un commun amour. Sur la croix et au

(1) *Act.*, v, 34-39.

pied de la croix, quel pieux empressement, que de soins, que de précautions, que de respect! Quels élans de cœur et d'âme dans la Vierge et parmi les saintes femmes! Que de sincérité, que de bonhomie, dans la piété des Juifs demeurés fidèles! Que d'éléments réunis pour faire de cette peinture un chef-d'œuvre!

XVI

JÉSUS-CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE SA MÈRE

///

VANITAS ESTHEMIE CAUR

XVI

Jésus-Christ mort sur les genoux de sa mère

Entre la *Descente de Croix* et la *Mise au tombeau,* l'art chrétien a imaginé une série de représentations intermédiaires, où l'âme se prend de compassion, de douleur, de piété, en présence du corps martyrisé de Jésus. A toutes ces représentations, les Italiens ont indifféremment donné le nom de *Pietà* (1), soit que le Christ, seul et debout sur son tombeau, montre ses plaies saignantes ; soit que la Vierge porte sur ses genoux avec amour ce cadavre que la mort a divinisé ; soit qu'elle se tienne droite et immobile devant lui ; soit que, donnant libre carrière à ses larmes, elle l'étreigne éperdument dans ses bras ; soit enfin qu'elle associe à sa douleur le désespoir des amis de Jésus... C'est une de ces *Pietà* que nous montre Fouquet.

La Vierge, assise au milieu du tableau, porte sur ses genoux le corps immobilisé du Sauveur. Elle est là dans l'acte suprême de

(1) Ce mot de *pietà* est très bien trouvé, car il exprime non seulement la piété, mais aussi la douleur, les saintes larmes, la compassion, la pitié.

sa vie terrestre, la tête inclinée vers son Fils, qui vient de mourir pour vaincre la mort, et levant ses bras vers Dieu auquel elle offre ses larmes. A sa gauche, sont agenouillés Marie-Madeleine et saint Jean, recueillis et absorbés devant le Sauveur. Sur un plan secondaire, deux saintes femmes joignent aussi leur douleur à la compassion de la Vierge. Du même côté (à droite), Joseph d'Arimathie et Nicodème au pied de l'échelle encore dressée contre la croix; du côté opposé (à gauche), un des Juifs resté fidèle, agenouillé pour soutenir de ses mains la tête du Christ; enfin, derrière ces personnages du premier plan, deux autres des suivants de Jésus... Sur le manteau de la Vierge la couronne d'épines a été déposée, et sur le sol gazonné se retrouve le crâne du Golgotha. Quant au paysage du fond, il est très accidenté, très français et très abondamment pourvu en monuments de toute sorte. On aperçoit certainement Notre-Dame de Paris, et probablement aussi le Châtelet, le Palais du roi (Palais de justice), etc.

Malgré le décousu de cette composition, et quoique le lien qui en réunit les parties soit loin d'être suffisamment serré, Jean Fouquet a dit clairement ce qu'il ressentait si bien. Seulement sa langue pittoresque n'a pas encore la perfection voulue pour exprimer, autrement qu'en très petit, de grandes choses. Chacune de ces figures se tient ici dans les dimensions de la miniature; aucune d'elles, sans doute, ne supporterait d'être grandie. Dans ce long Christ, notamment, la tête manque de noblesse, est dépourvue de beauté; les pieds et les mains sont d'un triste dessin, et les formes du corps sont d'une lamentable

indigence. Fouquet vivait dans un temps et dans un pays où l'étude du nu était rudimentaire encore. La Vierge elle-même, dont le geste est vraiment pathétique, est enveloppée de draperies et de voiles qui surchargent et alourdissent sa tête. Saint Jean, si fervent dans sa prière, n'a pas, dans son attitude, une décision suffisante. Par contre, Marie-Madeleine dit tout ce qu'elle doit dire avec une simplicité voisine de la grandeur. Tout à côté, malheureusement, la sainte femme accroupie est trop courte et trop ramassée, tandis que les figures d'arrière-plan ont une importance trop considérable. Ce qui n'empêche pas le vieux Joseph d'Arimathie de commander le respect dans sa morne douleur. Près de défaillir, il a besoin d'être soutenu, et le cordial que lui présente Nicodème ne lui sera point inutile. Quant aux comparses de gauche, si l'on regarde avec curiosité leur accoutrement, on cherche en vain leur émotion... Malgré tant de points morts et tant de parties faibles, on est entraîné par une tendre sympathie vers une piété si naïve dans son expression pittoresque.

Dans le soubassement de ce tableau, on trouve le sépulcre non encore fermé par la pierre tombale. Sur cette pierre sont rangés les trente deniers payés à Judas pour sa trahison, et sur la tombe est jetée la tunique, avec les trois dés dont se sont servis les soldats pour la tirer au sort. De chaque côté du tombeau, deux anges, vêtus de robes bleues et pourvus d'ailes bleues aussi, tiennent d'une main les insignes de la Passion (la colonne, les clous, la lance, l'éponge), et supportent de l'autre main le cartel rectangulaire où était écrit le commencement

du psaume se rapportant au sujet de la miniature. L'initiale S, sur laquelle sont le nom et le chiffre d'Étienne Chevalier, a seule été préservée; le reste a subi le genre de mutilation que nous avons vu déjà et que nous reverrons encore. On lisait là, sans doute, le premier mot de l'antienne *Salvator mundi* de complies dans le petit office de la sainte Croix... « Sauveur du monde, sauvez-nous, vous qui nous avez rachetés par votre mort et votre sang... » Cette peinture a souffert dans certaines de ses parties.

XVII

LA MISE AU TOMBEAU

///

XVII

La Mise au tombeau.

Dans la représentation de la *Mise au tombeau*, le moyen âge avait devancé Cimabue (1), lequel avait ouvert la voie à Giotto. Celui-ci avait laissé à l'Arena de Padoue une de ces peintures maîtresses, dont la Renaissance allait s'inspirer jusqu'à son complet développement. Mantegna, dans cet ordre d'idées, devait produire un jour quelque chose de plus robuste, Raphaël quelque chose de plus harmonieux, Titien quelque chose d'une coloration plus puissante ; nul ne devait s'élever aussi haut que Giotto dans le domaine de l'émotion pittoresque. Jean Fouquet, cependant, avec cet esprit de clarté qui faisait partie de son génie, appropria au goût français un sujet que les peintres étrangers avaient redit tant de fois déjà.

Le sépulcre s'étend en longueur au milieu d'un préau tapissé de gazon et planté d'arbres enfantins. Sur la pierre tombale

(1) Voir la *Mise au tombeau* du *Lectiones Evangeliorum* à la Bibliothèque du Vatican.

recouverte du suaire, Jésus est couché (1): Nicodème soutient la tête du Sauveur (2), Joseph d'Arimathie touche avec précaution la poitrine, et deux hommes de leur suite oignent le corps de parfums; la Vierge, que l'on distingue à son grand manteau bleu, ainsi qu'à sa coiffe et à sa guimpe blanches, est debout, les mains jointes, à côté de Joseph d'Arimathie; saint Jean, dont on ne voit que la tête, est derrière la Vierge; Marie-Madeleine, agenouillée, baise pieusement la main du Rédempteur; deux autres saintes femmes sont debout et en prière aussi; à leurs côtés, enfin, les Juifs demeurés fidèles s'empressent auprès du corps de Jésus. Tous ont les yeux gonflés de larmes, tous sont animés d'une même pensée, angoissés d'une même douleur, enflammés d'un même amour, transportés d'une même foi; fort habilement groupés au point de vue pittoresque, ils sont encore plus intimement unis au point de vue de l'idée. Il n'est pas jusqu'aux deux petites figures d'arrière-plan et de moindre condition, que l'on aperçoit à gauche sous une treille, qui ne soient possédées de la même affliction. Un seul personnage, vêtu d'une robe noire et agenouillé au pied du sépulcre, n'appartient pas au drame évangélique, et il est de tous le plus en vue; on reconnaît en lui Étienne Chevalier. Le trésorier de France, on le sait, n'a garde de se laisser oublier dans son *livre d'Heures*. Il y cherchait Dieu sans doute, mais il voulait que

(1) « Or, il y avoit dans le lieu où il fut crucifié un jardin, et dans le jardin un sépulcre tout neuf où personne n'avait encore été mis... Ce fut là qu'ils le mirent. » (Jean, xix, 41-42.)

(2) La robe de Nicodème est ornée, dans le bas de la jupe et des manches, de ces caractères arabes qui étaient la marque des étoffes venues d'Orient.

les hommes l'y trouvassent lui-même à chaque instant... Derrière le mur qui entoure le préau, apparaît Jérusalem avec des dômes, des clochers et des tours en poivrière, comme on en construisait sur les bords de la Loire au temps du Roi Victorieux.

En contre-bas de ce tableau et au pied des roches qui servent de contrefort au « Jardin », sont assis deux archers revêtus d'armures d'or. Leurs armes gisent à terre à côté d'eux. Ils sont là pour rappeler les gardes que les pontifes et les pharisiens avaient placés à côté du sépulcre, afin de le garantir contre les disciples de Jésus (1). D'une main, ils soutiennent un bouclier sur lequel le chiffre d'Étienne Chevalier est plusieurs fois répété ; de l'autre, ils supportent le cartel où se lisait, sans doute, le premier mot des complies : *Converte nos, Deus...* La lettre initiale C, dans laquelle rayonne sur fond bleu la figure du Christ ressuscité, a seule été respectée ; le reste a été recouvert d'un placage de fleurs, qui fait tache au milieu de cette remarquable peinture.

(1) Matth., xxvii, 66

XVIII

L'ASCENSION

Y / III

F /2c E/2d0 /

ILLO TPE · RESVRETIBS XI DISCIPLES APPVIT ILLIS

XVIII

L'Ascension.

Voici le récit de saint Luc : « Pendant que Jésus bénissoit ses disciples, il s'éloigna d'eux et il étoit porté dans les cieux (1). » Voici celui de saint Marc : « Et le Seigneur Jésus, après leur avoir parlé, fut élevé dans le ciel, où il est assis à la droite de Dieu (2). » Voici enfin ce qu'on lit dans les *Actes* : « Ils le virent s'élever vers le ciel, et il entra dans une nuée qui le déroba à leurs yeux (3). »

Le Sauveur, les mains largement ouvertes pour répandre ses bénédictions, s'élève donc dans les airs, sur un fond de ciel d'un bleu pur et profond. « Et en montant, il étendit ses mains sur ses apôtres et les bénit... » Il est de face, vêtu d'une robe rouge sans ceinture, couverte d'or et tombant en plis droits du haut en bas du corps. Une auréole, irradiée de rayons d'or et dessinant

(1) Luc, xxiv, 51.
(2) Marc, xvi, 19.
(3) *Act.*, i, 9.

les contours de la tête et des bras, semble lui prêter des ailes de lumière et de feu, tandis que, sous ses pieds, un petit nuage blanc frangé d'or rappelle la nuée qui le déroba aux regards des hommes. Malgré l'importance du nimbe et la profusion d'or, cette figure ne prend rien de divin. Douze petits anges, revêtus de la robe blanche d'enfants de chœur et les bras croisés sur la poitrine, sont disposés deux à deux de chaque côté, pour accompagner le Seigneur de leurs adorations naïves. Deux autres se tiennent presque à portée de la terre pour annoncer aux disciples que le Maître qui les quitte ne reviendra plus qu'au jour du jugement (1)... Telle est la partie surnaturelle du tableau, irréprochable sans doute au point de vue de l'orthodoxie, mais froidement symétrique et d'une poésie pittoresque assez indigente. Le Christ n'a rien de surnaturel ni de triomphant. Quant aux anges, leur ordonnance est pauvre et leur accoutrement prosaïque. Des enfants de chœur ont leur place à l'église; pour peupler le ciel, ils sont insuffisants. Jean Fouquet nous transportera bientôt dans les sphères célestes avec une richesse d'imagination qu'on ne soupçonne pas dans cette peinture. Si, d'ailleurs, le ciel nous cause ici quelque déconvenue, la terre au moins nous réserve des dédommagements.

Saint Paul raconte qu'un grand nombre de fidèles furent témoins de l'*Ascension* de Notre-Seigneur : « Il a été vu par plus de cinq cents frères réunis (2). » Fouquet nous en montre seulement une vingtaine, ce qui est déjà beaucoup pour un aussi

(1) *Act.*, I, 11.
(2) *I Cor.*, XV, 6.

petit espace. Tous sont debout, en prière et ravis d'extase; tous portent vers le ciel un regard attentif; tous élèvent leurs cœurs vers Celui qui leur a promis place dans le royaume des cieux; tous aussi sont drapés dans de longs manteaux, quelques-uns avec une noblesse d'attitude voisine de la grandeur. Au premier rang se tient la Vierge, presque de profil à droite, coiffée du voile blanc et du long manteau bleu aux plis d'or. Pâle, les mains jointes et la tête nimbée, son regard est ardemment fixé sur son Fils. L'âme en elle grandit le corps. La tête, aux traits affinés, est d'une exquise délicatesse, porte l'empreinte d'une beauté d'outre-tombe. Cette figure touche à la sublimité; une exaltation la soulève; elle est comme transportée déjà dans les inaccessibles lointains. Derrière la Vierge, est saint Jean, vêtu de rouge; et, derrière saint Jean, Marie-Madeleine habillée de vert et coiffée de cheveux d'or. Du côté opposé, dans un grand manteau jaune aux plis harmonieux et savants, on reconnaît saint Pierre, robuste de corps et désormais inébranlable dans sa foi, la tête fortement charpentée, le crâne largement tonsuré, la barbe blanche coupée en carré. La Mère du Verbe étant seule nimbée, les autres apôtres se confondent parmi les « frères », et il serait téméraire de les désigner nominativement ici plutôt que là... Remarquons, au milieu de cette foule, une petite éminence naïvement figurée et marquée de deux trous. C'est le roc d'où Jésus s'est élevé au ciel, et il y a laissé l'empreinte de ses pas. Fouquet n'a eu garde d'oublier ce miracle; car, de son temps et jusqu'à la fin du seizième siècle, les voyageurs en Terre sainte en mentionnent la trace. Au commen-

cement du dix-septième siècle, une de ces empreintes disparut. On accusa les Turcs de l'avoir dérobée pour la transporter dans une de leurs mosquées.

Sur une bande rouge réservée au bas du tableau on lit en lettres d'or avec quelques abréviations : IN ILLO TEMPORE RECUMBENTIBUS XI DISCIPULIS, APPARUIT ILLIS. C'est le commencement de l'Évangile pour la fête de l'Ascension. Par exception, il n'y a, ni dans la lettre initiale, ni nulle autre part dans cette peinture, aucune trace du chiffre d'Étienne Chevalier.

XIX

LA PENTECOTE

/17

EVS INADIVTORIVM MEV INTENOE

XIX

La Pentecôte.

D'après l'ordre que leur avait donné Jésus-Christ en montant au ciel, les Apôtres sont retournés à Jérusalem et se sont renfermés dans une maison, où ils ont passé les jours et les nuits en prière. « Et le dixième jour après l'*Ascension*, on entendit tout d'un coup un grand bruit, comme d'un vent impétueux qui venoit du ciel et qui remplit toute la maison où ils étoient assis. En même temps, ils virent paroître comme des langues de feu, qui se partagèrent et qui s'arrêtèrent sur chacun d'eux. Aussitôt ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et ils commencèrent à parler diverses langues, selon que le Saint-Esprit leur ordonnoit de les parler (1). »

Sous le pinceau de Jean Fouquet, l'humble maison s'est transformée en une église, dont des marbres rares tapissent le sol et lambrissent les murs. Des arcs ogivaux surbaissés, peints en bleu

(1) *Act.*, II, 1, 2, 3, 4.

et décorés d'arabesques d'or, relient entre elles toutes les parties d'un faîtage en bois semblable à la coque d'une barque renversée. Des pilastres d'ordre corinthien supportent cette toiture, et des fenêtres rectangulaires sont percées entre ces pilastres. Les ogives rappellent encore le moyen âge, tandis que les ordres classiques qui les portent montrent que la Renaissance italienne a fait valoir aussi triomphalement ses droits. Une abside demi-circulaire, couronnée d'une calotte sphérique revêtue d'une coquille, forme la terminaison de ce sanctuaire, au fond duquel se dresse le trône d'or, assez semblable au trône de Dagobert, sur lequel la Vierge, qui préside cette assemblée, est assise dans une immobilité triomphale. Elle est de face, les mains jointes et entièrement enveloppée dans un long manteau bleu tout éclairé de lumières d'or. A ses côtés, sont assis les Apôtres, saint Pierre à sa droite et saint Jean à sa gauche. Ils ne sont que onze et devraient être douze, saint Matthias ayant été choisi quelques jours auparavant pour remplacer Judas (1). Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus de ce cénacle, et des langues de feu pleuvent sur chacun des Apôtres, les éclairant tous de leurs rayons d'or. Tous alors élèvent haut leur cœur et témoignent, par la ferveur de leur attitude, que leur attente est enfin comblée.

(1) *Act.*, I, 26. — Si Fouquet, dans cette miniature, ainsi que dans la suivante, s'en est tenu pour les Apôtres à ce chiffre de onze, c'est que, pour l'Église du moyen âge, saint Mathias n'était entré que comme une sorte d'assesseur dans le collège apostolique. Le douzième Apôtre était vraiment saint Paul, qui joua un si grand rôle dans la primitive Église. Or, au lendemain de l'*Ascension* et après la *Pentecôte*, il ne pouvait être question de saint Paul, dont la conversion n'eut lieu qu'une dizaine d'années après la fondation de l'Église de Jérusalem.

L'ordonnance de ce tableau est excellente. Sans doute, il eût été plus conforme à la lettre du Nouveau Testament d'entourer ce cénacle de disciples et de saintes femmes (1). Fouquet a préféré concentrer l'intérêt sur les Apôtres et principalement sur la Vierge, qui, jusqu'à sa mort, fut l'âme du collège apostolique. Entre le miracle et ceux qui en sont l'objet, il n'y a de place ainsi que pour le recueillement. L'Église, en cet instant, descend du ciel, ainsi que le dit saint Jean dans son Apocalypse; Jésus-Christ, Pontife éternel, bâtit un temple à la gloire de son Père, et institue les ministres qui le rendront indestructible. Tel est le mystère; il est traduit, dans la peinture de Fouquet, avec autant de clarté qu'en comporte un mystère.

Sur une bande rouge qui s'étend au bas de cette peinture, on lit en lettres d'or, avec quelques abréviations : DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJ(UVANDUM). C'est le commencement d'une des Heures pour l'office de la Vierge. Sur le fond vert qui remplit l'intérieur de la lettre initiale D, on trouve, comme toujours, les initiales d'Étienne Chevalier.

(1) *Act.*, I, 14.

XX

LA MISSION DES APOTRES

ET L'UNITÉ DU MINISTÈRE APOSTOLIQUE

XX

La mission des Apôtres et l'unité du ministère apostolique.

Le texte des *Heures* n'étant plus là pour nous renseigner, cette peinture laisse prise à une certaine indétermination. Comme elle vient après celle qui représente la *Pentecôte,* on songe à la *Séparation des Apôtres,* dont la fête était célébrée le 15 juillet au temps de Jean Fouquet, et l'on pense que les Apôtres sont tous ici réunis afin d'affirmer, au moment de cette séparation, l'unité du ministère apostolique. Jésus-Christ leur avait dit : « Allez et enseignez toutes les nations; baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit... Pour moi, je suis avec vous tous les jours, jusqu'à la consommation des siècles. » Et, pour démontrer l'unité de leur foi, ils tirent d'une même source l'eau de l'universel baptême, tandis qu'une même lumière venue d'en haut darde sur chacun d'eux les mêmes rayons d'or.

Les Apôtres ne sont encore que onze dans ce tableau, saint Pierre en tête, à gauche du spectateur, tous debout autour du bassin d'une fontaine, dont les jets tombent sur les têtes des

catéchumènes agenouillés. Cette fontaine, décorée de trèfles et d'ogives, appartient au moyen âge, mais le portique auquel elle est adossée relève de la Renaissance italienne, qui en a emprunté les éléments à l'antiquité classique. Des pilastres cannelés d'ordre corinthien, encadrant des panneaux de marbre et de lapis-lazuli, soutiennent un entablement, dont la frise est décorée de guirlandes et de bucranes, et dont la corniche supporte deux groupes composés chacun de deux génies ailés tenant de grands écus roses, entremêlés de lauriers et portant les chiffres d'Étienne Chevalier. Au milieu et au plus haut de l'azur du ciel qui couronne ce portique, flambe le feu divin, dont les rayons d'or se répandent sur les Apôtres... Les dalles de marbre qui forment le pavement de la cour sont marquées des chiffres du trésorier de France E C, comme toujours indéfiniment répétés. Si Jean Fouquet s'est souvenu de l'Italie dans la partie décorative de cette peinture, c'est avec une clarté toute française qu'il a ordonné ses figures et composé son tableau.

Une bande bleue s'étend au bas de ce tableau, et sur cette bande se lit encore le DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJU(VANDUM), avec les lettres E C écrites en or sur le champ vert de la majuscule D.

XXI

L'ANGE ANNONCE A LA VIERGE

QU'ELLE VA ENTRER DANS LE ROYAUME DU CHRIST

XXI

L'Ange annonce à la Vierge qu'elle va entrer dans le royaume du Christ.

La *Légende dorée* raconte, d'après les apocryphes, que la Vierge, quelques jours avant de mourir, reçut la visite d'un ange, qui lui remit une palme du paradis, en lui annonçant qu'elle allait bientôt entrer dans le royaume du Christ.

Emporté sur les ailes de cette légende, Jean Fouquet a donné pour cadre au rêve mystique du moyen âge, non pas l'humble retraite de Jérusalem, mais les lambris somptueux d'un palais. Nous sommes dans la chambre à coucher de la Vierge, et l'or y est partout prodigué : sur les chapiteaux corinthiens des pilastres qui décorent les murs, sur les poutres saillantes du plafond, sur la natte qui garnit le plancher. Un grand lit drapé de vert et semé des chiffres d'or d'Étienne Chevalier occupe le fond de la pièce. Sur le montant du baldaquin le monogramme du Christ I. H. S. est inscrit dans une couronne de laurier. Plus rapprochée du premier plan, une table, recouverte d'un

tapis du même vert que la courtine du lit, supporte un livre d'*Heures*. La Vierge, qui était agenouillée devant ce livre, s'en détourne à l'approche de l'ange et se tient les mains jointes en sa présence, dans une attitude pleine de noblesse et de fermeté. Les années se sont accumulées, sans laisser sur elle la moindre flétrissure. La grâce juvénile, seulement, s'en est allée. Le même manteau bleu aux plis d'or se retrouve, d'ailleurs, comme aux jours du *Mariage*, de l'*Annonciation* et de la *Visitation;* mais la tête, jadis coiffée de longs cheveux blonds se déroulant jusque sur le dos, est depuis longtemps couverte du voile blanc, qui, se confondant avec la guimpe, cache ici le bas du visage et le haut de la poitrine. La tête seule de cette Vierge et le sentiment religieux qui en émane suffiraient pour placer très haut Jean Fouquet dans le domaine de la peinture. — Devant la mère du Christ tout enveloppée d'austérité, l'ange, en costume de diacre, a fléchi le genou. Au sommet de son front brille une croix d'or, et de chaque côté de ses joues tombent d'épais bandeaux ondés; tandis que de grandes ailes rouges, semblables à des flammes, se dressent derrière ce divin messager, prêtes à le transporter au ciel d'où il est descendu. De ses deux mains il tient devant lui, comme un cierge, le rameau vert frangé d'or qu'il présente à la Vierge; et il prononce les paroles de la salutation, *Ave, Benedicta*, qui sortent de sa bouche écrites en lettres d'or. C'est la nouvelle de la mort et de l'*Assomption* qu'il apporte à Marie. Et la réponse de la Vierge apparaît en lettres d'or aussi : *Observo nomen tuum*, — *Ut filii et fratres mei*, — *Nullum spiritum malum*. Selon les apo-

cryphes, en effet, la Mère de Dieu voulut d'abord connaître le nom du messager céleste; elle souhaita ensuite que les Apôtres fussent témoins de sa mort: elle demanda, enfin, que l'esprit des ténèbres fût éloigné d'elle à cet instant suprême.

Le calme et le recueillement, une solennité attendrie, règnent dans cette peinture, au bas de laquelle on lit sur une bande bleue : DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJU(VANDUM), avec les initiales d'Étienne Chevalier, écrites dans le champ vert de la majuscule D.

XXII

LA MORT DE LA VIERGE

XXII

LA MORT DE LA VIERGE

EVS IN SOLVTORIVM MEVM TENDE ONEROSO

XXII

La mort de la Vierge.

Le corps de la Vierge repose tel que les saintes femmes l'ont préparé pour le tombeau, enveloppé de la tête aux pieds dans le grand manteau traditionnel comme en un suaire d'azur et d'or (1). Les mains sont ramenées l'une sur l'autre, et la mort a marqué le visage de son empreinte plus qu'il ne faudrait peut-être. On souhaiterait voir sur ces traits augustes quelque chose de cette beauté solennelle que la mort laisse immédiatement après elle, et qui apparaît comme la négation du néant au moment même où le néant vient réclamer son droit.

Les Apôtres, au grand complet (*filii et fratres*), entourent le lit funèbre (2). Tous sont agenouillés, sauf saint Pierre et saint Jean. Saint Pierre est aux pieds de la Vierge. Comme chef du

(1) Les Évangiles ne disent rien de la mort de la Vierge; les apocryphes seuls sont explicites sur ce sujet. Ils racontent que Marie survécut douze ans environ à son divin Fils, et qu'elle mourut à Jérusalem au milieu des Apôtres assemblés.

(2) Dispersés pour la conversion de l'univers, ils furent, dit la légende, miraculeusement transportés autour du lit funèbre de la Vierge.

collège apostolique, c'est lui qui officie, et il asperge le corps d'eau bénite avec le goupillon qu'il tient de la main droite. De pieux anachronismes du même genre étaient d'usage parmi les peintres du quinzième siècle. Saint Jean est également debout au chevet du lit. Il porte de la main droite un cierge allumé, et de la gauche le rameau du paradis que l'ange avait remis à Marie quelques jours auparavant. C'est à lui que Jésus, du haut de la croix, avait confié sa mère : « Mon fils, voilà votre mère » ; c'est à lui qu'à l'heure de la mort appartient aussi la première place. Sa douleur est extrême; ses yeux sont gonflés de larmes, son visage en est presque tuméfié. Voilà de ces traits de nature où excelle Jean Fouquet.

Or, dans cette chambre mortuaire, toute pleine de la mort de la Vierge et de la douleur des Apôtres, le ciel est descendu. Jésus-Christ, rayonnant de lumière et entouré d'une gloire de séraphins couleur de feu, a reçu l'âme de sa mère. Il l'emporte sous la forme d'un petit enfant, qu'il tient de ses deux mains avec précaution, et ne peut détacher ses yeux de ce corps, qu'il arrachera bientôt à la tombe, car il veut avoir auprès de lui pour l'éternité la Vierge tout entière. Des légions d'anges, en cohortes pressées, émergent des profondeurs éthérées de chaque côté du Sauveur, auquel font également escorte les saints de l'ancienne loi, portés par des nuées, d'un gros bleu, semblables à des flots. On reconnaît Moïse, David, saint Jean-Baptiste; les autres ne peuvent être nommés avec certitude. Tous, par leurs attitudes, par leurs gestes et par l'expression de leurs visages, témoignent de leurs hommages et de leurs adorations pour celle

qui fut la mère de Dieu... Et toujours le DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJU (VANDUM) sur la bande bleue qui sert de base au tableau.

On ne saurait trop louer, dans cette composition, l'art avec lequel le surnaturel et les choses de la terre se mêlent et s'enchevêtrent sans se confondre.

XXIII

LES FUNÉRAILLES DE LA VIERGE

XXIII

LES FEUILLES DE LA VIERGE

EVS ĪAOIVTORIVM MĒ̃ INTENOE ŌĪ̃E AO AOIV

XXIII

Les Funérailles de la Vierge.

D'après l'ancienne tradition dont Jacques de Varazza avait été le dernier écho (1), les Apôtres, afin de montrer au peuple de Jérusalem que, pour les chrétiens, la mort est une délivrance, voulurent que les funérailles de la Vierge prissent l'apparence d'une marche triomphale, et décidèrent que la palme remise par l'ange à Marie quelques jours avant sa mort serait portée comme un glorieux trophée en tête du cortège. Pierre, que Jésus lui-même avait proclamé chef des Apôtres, fut désigné par le collège apostolique pour tenir cette palme ; mais il s'effaça devant Jean, qui, vierge lui-même et ayant reposé sur la poitrine du Sauveur, lui semblait plus digne qu'aucun autre de rendre ce suprême hommage à la Reine des vierges. Il se réserva seulement la première place parmi ceux qui porteraient le cercueil. Les choses ainsi réglées ont été fidèlement reproduites par Fou-

(1) *De Voragine.*

quet. Le cortège s'avance avec solennité au milieu de la verte campagne. Trois disciples ouvrent la marche, portant des cierges allumés. Puis vient saint Jean tenant de ses deux mains la palme du paradis et la présentant au spectateur, vers lequel il se retourne presque de face. Saint Pierre et un autre des Apôtres se voient ensuite en tête de ceux qui portent sur leurs épaules le cercueil drapé de pourpre et d'or. D'autres disciples, enfin, ferment le cortège; on n'aperçoit guère que la flamme de leurs torches.

Or, tandis que les Apôtres, porteurs de la précieuse dépouille, marchent processionnellement vers le tombeau, les Juifs, ameutés et armés par le grand prêtre, se précipitent contre eux pour les tuer et piller le cercueil. Mais Dieu envoie des légions d'anges qui frappent les profanateurs. Tout cela est fidèlement encore indiqué par Fouquet; seulement, comme le cortège apostolique occupe tout le premier plan du tableau, la bande sacrilège se trouve reléguée à l'arrière-plan, où l'on ne voit pas le grand prêtre qui, d'après la légende, devint aveugle et fut frappé de paralysie, dès qu'il mit la main sur le cercueil.

Cette légende *des Funérailles de la Vierge,* après avoir traversé le moyen âge, inspirait donc encore nos miniaturistes du quinzième siècle. La peinture qu'elle a suggérée à Jean Fouquet dans les *Heures* d'Étienne Chevalier est une des meilleures de cette admirable suite. Les belles clartés de l'esprit français s'y font partout sentir. Le dessin en est expressif, et la couleur, sans rien de criard, en est éclatante comme une fanfare. Chacun des acteurs est à la place où il doit être, avec l'importance qui

lui est propre et la physionomie qui lui convient. Les disciples de Jésus passent impassibles au milieu de leurs ennemis. Ils ne voient pas les anges exterminateurs qui émergent des nuées rapides et répandent à pleines mains le feu céleste sur les assaillants ; mais la Vierge qu'ils conduisent au tombeau est plus que jamais vivante au milieu d'eux, et leur foi dans la protection divine est d'un calme triomphant. Et, dans le fond du tableau, la nature, verdoyante et parée, regarde passer ces funérailles en souriant à la mort, qui se transfigure en une exaltation de la vie. Voilà une vraie œuvre d'art, contenant tout ce qu'il faut et rien en dehors de ce qu'il faut, à laquelle, comme à un être vivant, on ne peut enlever un de ses membres sans la mutiler.

Sur la bande rouge, au bas du tableau, se lit le DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJU (VANDUM), avec l'E et le C dans le champ vert de la lettre initiale D.

XXIV

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE

////

EVS IN HOC TORIV MEVM TENOE ONE NO HOC

XXIV

L'Assomption de la Vierge.

Après la mort de Jésus, l'histoire finit pour la Vierge et la tradition commence; l'Évangile, les Épîtres et les *Actes* ne disent plus rien de Marie (1); mais, dans l'Église naissante, plus l'Écriture et les témoins se taisent, plus la légende parle, et autant la vie de la Vierge avait été obscure et cachée, autant sa mort devient retentissante et glorieuse. C'est ainsi qu'en s'appuyant sur la *Légende dorée* qui résume tous les apocryphes, Fouquet nous a montré déjà l'*Annonciation de la mort*, la *Vierge morte entourée des Apôtres* et les *Funérailles triomphales au milieu de la haine impuissante des Juifs*. Voici maintenant l'*Assomption*. Ce corps, qui avait

(1) Il n'est question d'elle dans aucune des apparitions du Christ après sa Résurrection : ni dans le *Noli me tangere;* ni quand Jésus se montre à Marie-Madeleine (Jean, xx, 16); ni quand il se révèle aux autres saintes femmes (Matth., xxviii, 9, 10); ni au repas d'Emmaüs (Luc, xxiv, 13-32); ni quand le Sauveur se présente à Simon-Pierre (Luc, xxiv, 34); ni quand il apparaît aux disciples assemblés (Luc, xxiv, 36-37; Marc, xvi, 14); ni quand il confond l'incrédulité de Thomas (Jean, xx, 24-29); ni quand il surgit sur la rive du lac de Tibériade. (Jean, xxi, 1) : ni enfin lors de l'*Ascension* (Luc, xxiv, 51).

été le temple vivant de la Vérité, ne pouvait être soumis à la corruption. Le tombeau s'ouvre, et « l'arche vivante du Seigneur monte dans son repos, la face plongée dans le ciel (1) ». De toutes les légendes recueillies sur la Vierge, l'Église n'a réellement adopté que cette apothéose. Dès l'antiquité, l'orthodoxie en a patronné la croyance, et, depuis le quatrième siècle, cette croyance a été l'objet d'un culte, que les pouvoirs publics, en Occident aussi bien qu'en Orient, ont solennellement reconnu.

Parmi les épisodes relatifs à l'*Assomption,* c'est celui qui intéresse saint Thomas que Fouquet semble avoir particulièrement visé. D'après une ancienne tradition, saint Thomas, qui n'avait pas voulu croire à la Résurrection du Christ (2), ne crut pas davantage à l'Assomption de la Vierge. Il fallut, pour le convaincre, que les Apôtres lui montrassent le tombeau vide, et que la Vierge lui apparût, montant au ciel et portée par les anges (3)... Dans la partie supérieure de son tableau, Fouquet a donc représenté la Vierge s'élevant au ciel, non pas, comme le Sauveur, par un acte de sa volonté et par un effet de sa puissance, mais sur l'ordre de Dieu et par le ministère des anges. Ce n'est pas là une ascension, c'est une assomption (d'*assumere,* prendre, enlever) (4). Vue de face, les mains jointes et tout entière enveloppée dans

(1) Jean, *Apocalypse.*

(2) Jean, xv, 25.

(3) La légende ajoute même que la Vierge détacha sa ceinture et la laissa entre les mains de l'Apôtre incrédule. On va jusqu'à montrer cette ceinture dans l'église de Prato, où une chapelle (la cappella della Cintola) lui a été consacrée. Voir dans cette chapelle la fresque célèbre d'Agnolo Gaddi.

(4) Le mot *assumptio* s'appliquait primitivement d'une façon générale à la mort des saints, parce qu'on admettait que leur âme avait été prise par Dieu et enlevée au ciel. (Benoit, xiv, *Can. des saints,* liv. II, ch. viii, n° 17.)

son manteau bleu couvert de lumière d'or, la Mère du Verbe est debout sur un nuage blanc frangé d'or. Elle est en possession de l'éternelle beauté, et, comme au temps de sa jeunesse, ses cheveux sont dénoués sur ses épaules. Les séraphins couleur de feu et les chérubins couleur d'azur la portent dans une auréole de lumière, et sur son passage les patriarches fléchissent le genou avec un saint respect. Et, tandis que les cieux sont pleins de cette apothéose, les Apôtres, sur la terre, se pressent de chaque côté du tombeau vide, tous levant la tête au ciel et se tenant en extase à la vue de ce divin spectacle. Saint Thomas est le premier à droite; son incrédulité est vaincue, sa foi désormais sera inébranlable. En face de lui, on remarque saint Jean, ayant encore en main le rameau du paradis remis par l'ange à la Vierge; et, derrière saint Jean, on reconnaît saint Pierre.

Au bas de cette peinture, se retrouve le DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE DOMINE AD ADJU(VANDUM), avec les initiales d'Étienne Chevalier, E C, à l'intérieur de la majuscule D.

XXV

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

///

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

CONVERTE NOS DEVS SALVTARIS NOSTER

XXV

Le Couronnement de la Vierge.

Le Christ, après avoir porté sa Mère divinisée dans le royaume de son Père, lui décerne une inaltérable couronne.

Jean Fouquet, qui avait visité l'Italie, connaissait ce que le *Couronnement de la Vierge* avait inspiré aux artistes de la Péninsule, depuis Fra Jacopo da Turrita (1) jusqu'à Jean de Fiesole, sous le pinceau duquel ce sujet avait pris ses plus beaux développements. Il avait pu voir les chefs-d'œuvre que ce peintre véritablement angélique avait laissés à San Domenico de Fiesole, à Santa Maria Nuova, à Santa Maria Novella et au couvent de Saint-Marc à Florence; il en avait été ébloui certainement, mais sans que l'esprit français qu'il portait en lui eût été ébranlé. L'amour de l'ordre et de la clarté continuait à le posséder tout entier. Pour le *Couronnement de la Vierge*, les espaces éthérés, où le génie italien s'était si librement donné carrière, le firent reculer, et, par

(1) Voir la mosaïque de Sainte-Marie Majeure, à Rome.

crainte de s'y égarer à la suite des anges et des séraphins qui avaient rempli le ciel florentin de leurs divins concerts et déroulé à travers la nuée leurs rondes harmonieuses, il écarta de son tableau tout ce qui n'était pas la Vierge et les trois personnes de la Trinité. Il fit plus : il installa les quatre figures divines dans un sanctuaire qui semble construit de main d'homme, et rendit un suprême hommage à la Renaissance italienne, en lui empruntant, pour ce sanctuaire, les plus rares élégances de ses églises les plus renommées.

Dans les deux tableaux placés comme un frontispice au commencement des *Heures* d'Étienne Chevalier, nous avons signalé les boiseries dorées, où les panneaux de lapis-lazuli étaient flanqués de pilastres cannelés qui portaient un entablement sur la corniche duquel évoluaient des anges enguirlandés de feuillages et de fruits. Devant ces boiseries, les boiseries d'une des sacristies florentines les plus fameuses nous sont venues en mémoire ; elles nous y reviennent encore en présence des boiseries somptueuses qui forment le dossier monumental de la banquette où siègent les trois personnes de la Trinité. Ce sont les mêmes chapiteaux corinthiens et la même corniche qui nous faisaient songer à Brunelleschi et à Michelozzo, les mêmes boiseries mêmement sculptées et les mêmes lapis-lazuli pareillement plaqués; mais le tout ramassé, condensé, enrichi par une profusion d'or plus grande encore et par des pierreries (émeraudes, perles et rubis) partout répandues, de manière à rendre l'œuvre humaine plus digne du ciel où on la transportait. Il ne fallait rien moins qu'un sanctuaire d'or constellé de pierres précieuses pour con-

tenir le Mystère. Sur cette banquette d'une élégance éblouissante, trois coussins verts à glands d'or sont mis, en guise de sièges, pour les trois personnes de la Trinité, et trois carreaux semblables sont disposés également pour les pieds. Un trône supplémentaire, revêtu de velours rouge et pourvu des mêmes coussins, se voit à gauche et disparaît en partie hors du champ du tableau; c'est le trône préparé pour la Vierge. De ces trônes tout ruisselants de richesse, on descend par trois marches, serties d'or et garnies aussi de pierres précieuses, dans le sanctuaire, pavé d'une mosaïque d'or, de porphyre et de malachite, qui occupe tout le premier plan du tableau. C'est là qu'est agenouillée la Vierge, et c'est là que son Fils vient poser sur son front le mystique diadème. Et le Père et le Saint-Esprit, qui trônent en leur place, accueillent de leurs bénédictions la Reine du ciel et des anges. Notons ici l'identité absolue qui existe entre le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Tous les trois reflètent uniformément l'éternelle jeunesse et l'éternelle beauté; tous les trois sont semblablement vêtus de la robe blanche sans aucun ornement; tous les trois ont pour attribut le globe du monde surmonté de la croix d'or (1). Les trois personnes de la Trinité sont donc, sous le pinceau de Jean Fouquet, les personnifications d'une même idée religieuse, le *Deus trinus unus* de l'orthodoxie chrétienne... Quant à la Vierge, elle a recouvré la jeunesse et la grâce qui étaient sa parure au jour de l'*Annon-*

(1) Le Père et le Saint-Esprit tiennent ce globe de la main gauche; le Fils, en quittant sa place, a déposé cet attribut près du coussin vert sur lequel il était assis.

ciation. On la voit agenouillée aux pieds de son Fils, le corps tout entier recouvert du long manteau bleu dont les plis ombrés d'or s'étalent avec majesté sur la précieuse mosaïque de ce temple idéal. Sa tête, humblement inclinée, rayonne d'une sainte joie, ses yeux sont abaissés, ses mains se joignent avec ferveur, et ses cheveux dénoués se répandent derrière elle en flots d'or. C'est ainsi que Dante vit le Christ et la Vierge avec leurs formes terrestres « dans le bienheureux cloître ». La scène se passe donc — nous l'avons dit — entre la Vierge et les trois personnes de la Trinité. Le reste du ciel en est exclu. Les anges eux-mêmes, tenus à distance, se pressent en masses compactes, bleues et rouges (1), de chaque côté du sanctuaire, mais il leur est interdit d'y entrer. Que nous sommes loin de ces légions d'anges radieux, élégants, légers comme l'air, qui remplissent le ciel des maîtres italiens contemporains d'Étienne Chevalier!

Un demi-siècle avant Fouquet, un des miniaturistes italiens à la solde du duc de Berry peignait, lui aussi, pour les *Heures* du frère de Charles V, un *Couronnement de la Vierge*, où il répandait à profusion les fleurs les plus exquises de la poésie italienne (2). C'est en plein ciel, sur un nuage d'azur et d'or, qu'il agenouillait la Vierge aux longs cheveux d'or, la Vierge rajeunissant les

(1) Ces théories d'anges bleus et de séraphins rouges reviennent fréquemment dans les peintures religieuses du quatorzième et du quinzième siècle, surtout en Allemagne. Elles furent presque abandonnées au commencement du seizième siècle.

(2) Le livre d'*Heures* du duc de Berry se trouve dans la Bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale.

cieux de son immortelle jeunesse, les embellissant de son inaltérable beauté, les embaumant de son incorruptible pureté. Le Christ, assis sur les nuées vis-à-vis d'elle, la bénissait, en l'enveloppant de sa propre gloire. A cette fête du ciel étaient conviés les cieux, jusque dans leurs insondables profondeurs, les saints et les esprits célestes, à quelques hiérarchies qu'ils appartinssent. Et le cadre se trouvant trop étroit pour contenir une pareille scène, le peintre l'agrandissait bizarrement, mais toujours harmonieusement, au gré de son caprice. Des anges, agenouillés derrière la Vierge et faisant office de pages, portaient la longue traîne du manteau de pourpre si élégamment jeté pardessus la robe blanche constellée d'étoiles d'or. Au-dessus de la Vierge, d'autres anges plus beaux encore lui donnaient concert, et leurs ailes, étincelantes de pierreries, brillaient au firmament comme des écrins magiques. Au milieu d'eux se trouvait l'ange privilégié qui tenait avec respect, dans un long voile blanc frangé d'or, la couronne qui allait descendre, comme la bénédiction suprême, sur la tête de la Reine du ciel. Des séraphins d'or, enfin, étagés deux à deux au-dessus du Christ, suspendaient d'autres couronnes encore, qui descendaient les unes après les autres des profondeurs infinies d'où découlent toutes les majestés, toutes les gloires. Cette vision caressante et azurée, lumineuse et enchanteresse, l'artiste italien l'avait peinte à l'image du ciel intérieur qu'il portait en lui. Rapprochez-la de celle de Fouquet, vous comprendrez tout ce qui sépare le génie de l'Italie du génie de la France. En présence du surnaturel, le miniaturiste italien du duc de Berry s'abandonne à son imagination, sans s'occuper de

la vraisemblance, ni de la raison. Fouquet, au contraire, cherche la vraisemblance dans une peinture où tout est invraisemblable, et la raison dans un sujet que la raison ne comprend pas. En se confiant aux saintes démences de l'amour divin, l'artiste italien monte au ciel et nous y fait monter avec lui; l'artiste français nous en fait presque descendre, en cherchant quelque chose de raisonnable en un semblable lieu. Le tableau de Jean Fouquet, avec la majesté de son ordonnauce, n'en est pas moins un glorieux témoin pour notre peinture nationale au temps de Charles VII.

Le CONVERTE NOS DEUS SALUTARIS NOSTER ET AVERTE IRAM (TUAM A NOBIS), écrit au bas de cette miniature avec le chiffre d'Étienne Chevalier, E C, dans l'intérieur de la lettre majuscule C, indique qu'à cette place commençaient les Complies dans l'office de la Sainte Vierge.

XXVI

L'INTRONISATION DE LA VIERGE

XXVI

L'Intronisation de la Vierge.

La Vierge, après avoir été couronnée par son Fils dans l'inaccessible sanctuaire de la Trinité sainte, prend possession de son trône devant la cour céleste, au grand complet rassemblée. « Le ciel, aussi bien que la terre, a ses solennités et ses triomphes, ses cérémonies et ses jours d'entrée, ses magnificences et ses spectacles, et l'exaltation de la Sainte Vierge dans le trône que son Fils lui destine doit faire un des beaux jours de l'éternité (1). » Jean Fouquet en a fait la plus belle des peintures du livre d'*Heures* d'Étienne Chevalier.

Au plus haut du ciel, au milieu d'un cercle rayonnant de lumière et entre les symboles des quatre évangélistes (2), s'élève, sur une estrade exhaussée de trois marches, le triple trône couronné de clochetons gothiques où siègent, vues de face, les trois

(1) Bossuet.

(2) L'ange de saint Matthieu, le lion de saint Marc, le bœuf de saint Luc et l'aigle de saint Jean.

personnes de la Trinité, semblables entre elles, jeunes toujours toutes trois d'une jeunesse éternelle, vêtues de blanc, bénissant de la main droite et tenant de la main gauche le globe terrestre, telles enfin que nous les avons vues dans le *Couronnement de la Vierge*. Sur la même estrade et sur un trône placé perpendiculairement aux trônes de la Trinité, la Vierge est assise de profil à droite, la tête nimbée et le front ceint d'une couronne d'or, les mains jointes et les cheveux dénoués sur le long manteau blanc qui l'enveloppe tout entière. Elle est là comme le recours des pécheurs auprès du tribunal suprême, et l'on sent, à la manière dont le Père, le Fils et le Saint-Esprit la regardent, que toute cause qu'elle défend sera cause gagnée. Cette Vierge divinisée, Notre-Dame du Paradis, svelte, élégante et nous pénétrant de sa grâce, inséparable désormais des trois personnes divines, est admirablement faite pour réjouir les hommes et les anges. Une lumière en émane, qui se répand sur les élus. Et ce spectacle est d'une grandeur religieuse d'autant plus saisissante qu'il s'éloigne de nous davantage, et que ses dimensions matérielles deviennent moindres par suite de l'énorme hauteur d'où il nous domine. « Regarde les cercles jusqu'au plus éloigné, dit saint Bernard à Dante, jusqu'à ce que tu voies le siège de la Reine à qui ce royaume est soumis et dévoué (1). »

Ce cercle, dont la lumière est telle que tout, même dans le ciel, paraît obscur en dehors de lui, est entouré de chérubins qui, de leurs ailes enflammées, lui font un inviolable rempart.

(1) *Paradiso*, canto XXXI, v. 115.

Puis viennent les anges en nombre incommensurable, dont les silhouettes d'or s'arrangent en cercles concentriques sur le bleu foncé du firmament. Ils se fondent par des gradations d'une délicatesse infinie jusque dans la foule des saints, assis de chaque côté comme des ombres heureuses au milieu d'une atmosphère d'or, sur des nuages d'azur disposés en gradins. Patriarches, prophètes, apôtres, confesseurs, papes, évêques, vierges martyres, toutes les grandeurs, tous les héroïsmes et toutes les vertus ont été conviés à cette solennité; ils se baignent dans le mystère et sont rassasiés de délices. Sur les nuages, enfin, qui s'étendent au bas du tableau, les Bienheureux, de formes plus tangibles, sont debout, la tête et les yeux levés vers le glorieux trône. Du point où ils sont, le spectacle divin semble fuir, enveloppé de mystère et de grâce. La Vierge leur apparaît comme une lumière qui brille au sein de l'éternité, comme une flamme qui brûle devant la face de Dieu. Ils ne peuvent la suivre à de telles hauteurs et n'en demeurent pas moins ravis de béatitude, tout entiers suspendus à la céleste vision, « allant avec leurs yeux comme quelqu'un qui va d'une vallée à une montagne, et fixant leur âme au centre du cercle qui surpasse en clarté tous les autres (1) ».

Ce que Dante a si admirablement chanté, Jean Fouquet, qui peut-être ne connaissait pas la *Divine Comédie*, l'a peint ici de main de maître. Cette peinture touche au sublime.

(1) *Paradiso*, canto XXXI, v. 121.

XXVII

LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE

XXVII

Le Martyre de saint Étienne (1).

Peu de temps après avoir reçu le Saint-Esprit, les Apôtres s'adjoignirent douze diacres pour les aider dans leur apostolat, et à la tête de ces diacres ils placèrent saint Étienne, qui fut animé soudain d'une telle foi et soulevé par un tel enthousiasme, que les conversions se firent en masse autour de lui. Accusé devant le grand prêtre d'avoir blasphémé contre Dieu et contre Moïse, il fut condamné à être lapidé et subit le martyre l'an 33 ou 34 de Jésus-Christ. Ce fut le premier martyr chrétien... Voici le tableau de Jean Fouquet.

Saint Étienne, en costume de diacre, est à genoux au milieu du premier plan, les bras et les mains ouverts dans l'attitude de

(1) Dans les *Heures* d'Étienne Chevalier, outre les tableaux tirés des Évangiles et des apocryphes, il y a des peintures consacrées aux saints. Douze d'entre elles se trouvent dans la collection de Monsieur le duc d'Aumale; deux sont au Musée du Louvre; une est à la Bibliothèque nationale et une autre au *British Museum*. D'autres encore seront peut-être découvertes un jour. Dans ceux de ces tableaux que nous avons à décrire, nous suivrons l'ordre chronologique. Nous commencerons donc par celui qui représente le *Martyre de saint Étienne*.

l'*orante*, la tête déjà saignante, les traits remplis d'ardeur et les yeux levés avec extase vers le ciel, où la Trinité lui apparaît dans un soleil d'or (1). A ses côtés se tiennent les deux bourreaux armés des pierres dont ils vont le frapper. Ces bourreaux sont les contemporains du peintre, leurs costumes l'indiquent : l'un, habillé mi-partie jaune et bleu, est le *serviteur public;* l'autre, vêtu de chausses rouges et d'une veste bleue, est le *valet de ville*. Derrière le premier, un jeune homme, vêtu d'une robe bleue bordée d'hermine et coiffé d'un bonnet rouge, est assis sur un tertre et excite les bourreaux contre la victime. On sait que Saul, qui devint saint Paul, fut le plus acharné des accusateurs de saint Étienne, et l'on pense que le peintre a voulu le représenter dans ce jeune homme. La draperie sur laquelle il est assis rappellerait le vêtement dont l'exécuteur se dépouilla et que, d'après les *Actes*, il se chargea de garder pendant l'exécution (2). Le peuple, enfin, fait cercle au second plan. Quant au paysage qui forme le fond du tableau, il n'a rien d'oriental et ne rappelle en quoi que ce soit Jérusalem. C'est encore un coin de cette Touraine, si bien nommée le « verger de la France », et si souvent *pourtraicturée* par Fouquet en vive et fidèle *semblance*. N'est-ce pas la Loire qu'on voit ici couler paisiblement au pied des collines qui ferment l'horizon, et n'est-ce pas un château fort du temps de Charles VII qui, du haut de ses tours, regarde passer le fleuve?... Ce qui domine dans ce spectacle où la violence et l'agitation seraient de commande,

(1) *Act.*, VII, 55.
(2) *Act.*, VII, 57.

c'est le calme des attitudes et la bienveillance des physionomies. La foule, qui, d'après les *Actes*, se montra furieuse jusqu'au délire, est ici paisible et compatissante. Les bourreaux eux-mêmes accomplissent avec résignation leur œuvre sanguinaire. Au lieu de s'être dépouillés de leurs vêtements, comme le disent les historiens sacrés, ils restent correctement vêtus, comme pour nous donner le loisir d'étudier leurs costumes. Il y a de la douceur dans le ciel et du recueillement jusque dans la nature. Jean de Fiesole n'aurait pas été plus attendri en présence d'un semblable sujet.

Ce tableau n'occupe guère que la moitié de la feuille. La partie inférieure, qui devait porter un texte avec des sujets accessoires, a été coupée et repeinte entièrement. Tout y est suspect, en effet, aussi bien les berceaux et les fleurs que les figures burlesques de la bucolique en camaïeu d'or.

XXVIII

SAINT PAUL SUR LE CHEMIN DE DAMAS

IIIIII

SAINT PAUL SUR LE CHEMIN DE DAMAS

XXVIII

Saint Paul sur le chemin de Damas.

La conversion de saint Paul ayant suivi de très près la lapidation de saint Étienne, nous plaçons le tableau dans lequel Jean Fouquet a représenté cette conversion immédiatement après celui où il a peint la mort du premier martyr.

Saul, né à Tarse l'an 2 de Jésus-Christ, était de famille juive et devint, très jeune encore, un des chefs de l'école pharisaïque. Acharné contre la doctrine du Christ, il eut une grande part de responsabilité dans la mort de saint Étienne (1). Ayant fait ainsi ses preuves, il fut envoyé par le grand prêtre à Damas pour y rechercher les chrétiens et les amener à Jérusalem. Comme il arrivait en vue de la ville avec une escorte, il fut frappé soudain par un trait de lumière qui le terrassa et l'aveugla. Mais bientôt ses yeux se rouvrirent, et, les ayant levés au ciel, il vit la Trinité et entendit ces paroles : « Saul, Saul, pourquoi me persécutes-

(1) *Act.*, VII, 57, 59.

tu? » Et il répondit : « Seigneur, que me faut-il faire? » Aussitôt son devoir lui fut tracé. Il se dirigeait vers Damas pour y persécuter les chrétiens; chrétien lui-même il sortit de cette ville, et, de persécuteur qu'il avait été, il devint le plus intrépide des persécutés (1).

Saint Paul, armé comme un cavalier de la suite de Jeanne d'Arc, occupe à lui seul presque tout le premier plan du tableau. Le trait divin vient de l'atteindre, et il s'est affaissé sur son cheval, également terrassé. Cramponné au cou de sa monture, il tourne sa tête vers le ciel avec effroi et voit les trois figures de la Trinité dans un cercle de flamme, autour duquel ces mots sont écrits en lettres d'or : SAVLE SAVLE QVID ME PERSEQVERIS. Et pour indiquer le nouvel état d'âme du personnage, sa tête est rayonnante déjà de l'auréole des saints. De chaque côté se tiennent les cavaliers de l'escorte, dont les chevaux se cabrent; et, dans le lointain, chemine le reste de la troupe se dirigeant vers la ville, dont les remparts et les tours occupent le fond du tableau. Il faut remarquer les armures très fidèlement rendues, et les chevaux qui sont fort beaux et très soigneusement harnachés; il importe de noter aussi, sur ces chevaux, l'absence de croupières. Toutes ces figures sont contemporaines de Charles VII, et il ne faut pas s'en plaindre. En cherchant à être vrai au point de vue de l'histoire, Fouquet se serait certainement égaré; tandis qu'en écrivant avec naïveté dans sa propre langue et sous le couvert des personnages de son temps, son récit est vivant encore,

(1) *Act.*, IX, 3, 4, 5, 6, 7.

parce qu'il a été pour ainsi dire vécu par lui. Il abonde d'ailleurs en documents utiles pour l'histoire de son pays et de son temps... Le paysage est à l'avenant des figures. Le peintre tourangeau, au lieu de chercher la Syrie qu'il n'aurait pas trouvée, nous montre la Touraine qu'il regardait sans cesse, cette large vallée de la Loire, molle de lignes et de verdure pâle, qui monte de la mer jusqu'au cœur de la France. Sous son pinceau, nous ne pouvons nous lasser de la voir. Sachons-lui gré de nous la rappeler à chaque instant.

Au bas de ce tableau, sur un fond de verdure hérissé de cristallisations rocheuses, cinq femmes nues de formes bizarres, peintes en camaïeu d'or, portent des écus rouges, aux chiffres d'Étienne Chevalier. Elles soutiennent en outre le cartel rectangulaire sur lequel étaient écrites sans doute les paroles empruntées à l'antienne pour le *Magnificat* du 25 janvier, jour de la fête de saint Paul : *Sancte Paule apostole*... La lettre initiale a seule été respectée; le reste a été odieusement recouvert de fleurons modernes. A l'intérieur de cet S majuscule, le chiffre du trésorier de France est encore par trois fois répété.

XXIX

LE MARTYRE DE SAINT JACQUES LE MAJEUR

XXIX

Martyre de saint Jacques le Majeur.

Dix ans environ après le martyre de saint Étienne, c'est-à-dire vers l'an 44 de Jésus-Christ, eut lieu le martyre de l'apôtre saint Jacques le Majeur (1). Fils de Zébédée et frère de saint Jean l'Évangéliste, saint Jacques le Majeur avait entendu la bonne parole et quitté ses filets de pêcheur pour suivre Jésus. Témoin de la *Transfiguration* sur le Thabor, il s'était éloigné de Jérusalem après l'arrestation du Sauveur au jardin des Oliviers; il y avait rejoint le collège apostolique lors de la Pentecôte, avait évangélisé l'Espagne et était revenu encore à Jérusalem, où il avait été décapité par ordre d'Hérode Agrippa (2).

Saint Jacques le Majeur est agenouillé, les jambes nues, sur le

(1) Appelé le Majeur, c'est-à-dire l'aîné, pour le distinguer de saint Jacques le Mineur, c'est-à-dire le plus jeune, également apôtre, frère de saint Simon et de saint Jude, et cousin germain de Jésus-Christ, ce qui le fait appeler, dans le Nouveau Testament, frère du Seigneur, selon la coutume juive.

(2) Son corps fut rapporté en Galicie, à Santiago (Saint-Jacques de Compostelle), et le sanctuaire où il fut déposé devint le but d'un des plus célèbres pèlerinages du monde chrétien.

premier plan d'une verte prairie. Ses yeux sont bandés, sa tête nimbée d'or s'incline avec humilité, son cou découvert est apprêté pour recevoir le coup fatal, et ses mains sont jointes dans l'attitude de la prière. Posés à terre à ses côtés, le bourdon de pèlerin et le chapeau traditionnel garni de la coquille. Ce sont les caractéristiques du saint. Elles rappellent les innombrables pèlerins qui affluèrent durant tant de siècles au sanctuaire de Saint-Jacques de Compostelle (Santiago), où se trouve le tombeau de l'apôtre. A la droite de saint Jacques, est agenouillé un second condamné. Vêtu d'une simple chemise et les yeux bandés aussi, il va être également décapité. Le vase de grès posé entre les deux martyrs fait allusion à ce trait de la *Légende dorée :* saint Jacques le Majeur, comme on le conduisait au supplice, demanda de l'eau pour se désaltérer; on lui en apporta dans un vase, et il s'en servit pour baptiser son dénonciateur, qui, devenu chrétien, fut martyrisé avec lui. Chacun des martyrs a derrière lui son bourreau. Celui de l'apôtre est le bourreau chef. De la main droite, il prend le glaive des mains de son valet, appuie sa main gauche sur la tête du saint, et mesure de l'œil avec importance le coup qu'il va frapper. Sur un plan secondaire, paraît Hérode Agrippa, monté sur un cheval blanc et armé comme un guerrier du temps de Charles VII. C'est lui qui donne le signal de l'exécution. A ses côtés, sont le grand prêtre et un docteur de la loi, vêtus de rouge et montés sur des mules. Derrière eux, enfin, est le peuple, maintenu par une rangée de gardes armés de piques et de porte-étendard au chiffre de Rome, S . P . Q . R . Au fond du tableau, une ville entourée de remparts, avec ses châteaux et

ses tours, ses églises et ses clochers, une Jérusalem dans laquelle on a cru pouvoir reconnaître Notre-Dame de Paris et le Louvre; et, tout autour de cette ville, qui a si bien la physionomie d'une ville française du quinzième siècle, une campagne où l'on retrouve cette Touraine vers laquelle Fouquet revenait toujours, en la parant des couleurs les plus suaves. Sous son pinceau, les prairies des premiers plans sont comme revêtues de velours d'un vert sombre, les vallées lointaines prennent des teintes riantes de turquoise, les montagnes de l'horizon se fondent dans un azur verdâtre d'une insondable profondeur.

Au-dessus du soubassement sur lequel pose ce tableau, deux anges sont assis, tenant d'une main un écu rouge aux initiales d'Étienne Chevalier, et de l'autre un cartel rectangulaire. La première moitié de ce cartel a été respectée : elle renferme la lettre majuscule O dans laquelle deux enfants nus tiennent encore un écu rouge au chiffre du trésorier de France. L'autre moitié a subi le genre de mutilation que l'on voit sur un certain nombre de ces admirables pages; on suppose qu'on devait y lire le commencement de l'antienne composée en l'honneur du saint : *O lux et decus Hispaniæ*, dont l'initiale O est la première lettre... Quant aux quatre tableaux en camaïeu d'or incrustés dans ce soubassement, ils rappellent un des miracles de l'apôtre raconté dans la *Légende dorée*, l'histoire d'un pèlerin injustement condamné, pendu, soutenu par le saint sur la potence même, dépendu et finalement réhabilité.

XXX

LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ

///

LE MARTYRE DE SAINT VINCENT

XXX

Martyre de saint André.

Nous sommes dans l'Achaïe, que saint André venait d'évangéliser, et en vue de Patras, où il subit le martyre. Rien, cependant, ne rappelle l'entrée du golfe de Corinthe dans la campagne qui déroule ses plans successifs à l'horizon de ce tableau, et rien non plus ne fait songer à l'antique Hellénie dans le château qui s'élève au milieu de cette campagne, avec ses fortifications féodales et ses tours en poivrière. On pense que ce château pourrait bien être celui de Loches, qu'Agnès Sorel habita, ou celui de Meung, l'ancienne forteresse bâtie par Louis le Gros, célèbre encore au temps de Charles VII. Ce ne sont là d'ailleurs que des conjectures. Ce qui est sûr, c'est que Jean Fouquet, ne pouvant peindre la rive achéenne du Péloponèse qu'il ne connaissait pas, est resté dans la vallée de la Loire qu'il connaissait si bien.

Au milieu de la prairie d'un vert uniforme et cru qui s'étale sur tout le premier plan du tableau, se dresse une tige verticale

XXXI

LE MARTYRE DE SAINT PIERRE

LE MARBRIER DE SAINT PIERRE

1777

XXXI

Martyre de saint Pierre.

Saint Pierre se nommait Simon ; son frère André le présenta à Jésus, qui lui donna le nom syro-chaldaïque de Céphas, c'est-à-dire pierre. Il abandonna le Sauveur au jardin des Oliviers, et le renia trois fois chez le grand prêtre Caïphe ; ce qui n'empêcha pas Jésus de le mettre à la tête du collège apostolique, en lui disant : « Vous êtes Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église », et de lui dire encore, en lui apparaissant après sa résurrection : « Paissez mes brebis. » Pierre, qui avait alors environ quarante ans, se trouvait donc établi par Jésus-Christ lui-même chef de la hiérarchie sacrée. Après la *Pentecôte*, ce fut à Jérusalem qu'il commença sa mission divine, et il y prêcha Jésus ressuscité avec une telle force, qu'en un jour il convertit trois mille Juifs. Il parcourut ensuite l'Asie Mineure, vint à Rome en 42 et y établit son église, retourna à Jérusalem en 52 pour y présider le concile, et revint à Rome, où il fut enveloppé, en l'année 66 de Jésus-Christ, dans la persécution de Néron contre

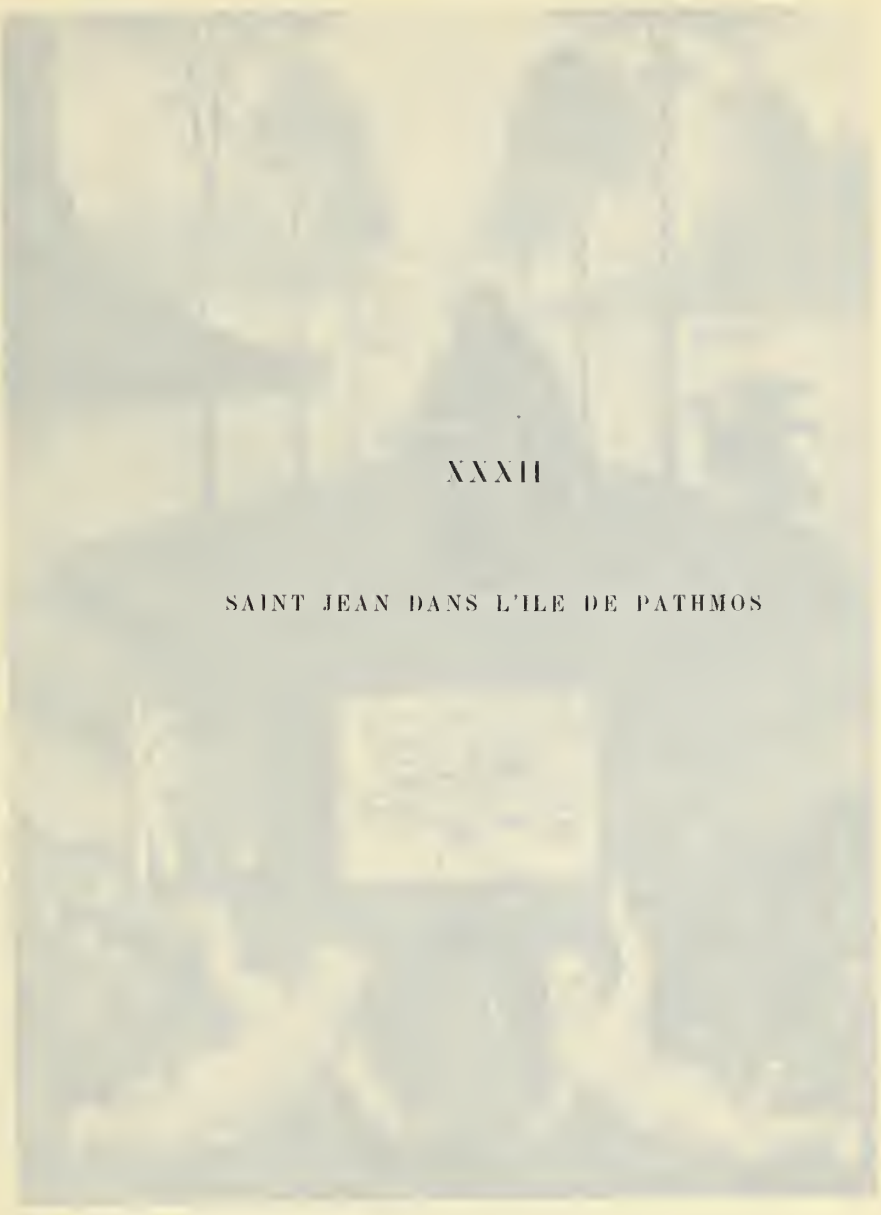
les chrétiens. Après huit mois de captivité dans la prison Mamertine, il fut condamné au supplice de la croix, et, se regardant indigne de mourir comme son Dieu, il demanda d'être crucifié la tête en bas. Cette grâce lui fut accordée, et c'est ce crucifiement que nous montre Fouquet.

Au milieu du tableau, entre deux longues pyramides de granit gris, la croix est plantée sur une pelouse fleurie, et saint Pierre est lié à cette croix par les poignets et par les chevilles, les pieds en l'air et la tête en bas, les bras horizontalement étendus, le corps droit et ferme, entièrement nu, une étroite ceinture l'enserrant seulement à la hauteur des hanches. La tête carrée de l'apôtre, ses traits vigoureusement accentués, son épaisse chevelure blanche coupée court, sa barbe drue et taillée court aussi sur le menton et sur les joues, donnent cette impression de puissance et de force qui, pour le prince des apôtres, est de tradition dans l'Église. Le supplice commence, la croix vient d'être dressée, et deux gardes, armés de marteaux emmanchés à de longues hampes, sont occupés encore à la consolider dans sa position verticale. D'autres gardes, en grand nombre, sont rangés derrière le martyr : à droite les chevaliers; à gauche et au centre les légionnaires armés de longues piques. En tête de ceux-ci et monté sur un cheval blanc, se tient l'Empereur lui-même, couronné d'un laurier d'or. Il est certain que, pour peindre cette figure, Jean Fouquet s'est servi des médailles de Néron; aussi l'a-t-il peinte de profil, afin de ne pas s'écarter de son modèle. Le chef des gardes, agenouillé devant l'Empereur, lui demande sans doute s'il trouve que tout est bien, et de la bouche même

du maître, il reçoit le *satisfecit* (1); dans ce personnage, il faut voir très certainement un portrait, et un portrait peint au vif; on n'en peut douter quand on considère le sentiment personnel qui vibre avec tant d'intensité dans cette figure. Tous ces gardes ont beau avoir leurs étendards marqués au chiffre du sénat et du peuple romain, S . P . Q . R., leurs physionomies, aussi bien que leurs armures, sont celles des contemporains du peintre... Comme toile de fond, enfin, Fouquet, qui avait vu Rome, a voulu sans doute en rappeler certains aspects; mais il y a mal réussi. Si quelque chose des monts Albains peut se retrouver dans les montagnes bleues qui ferment l'horizon, et si, dans les monuments accumulés au pied de ces montagnes, quelques arcs de triomphe apparaissent confusément, ce fond de tableau ne présente néanmoins rien de la vraie Rome et de la vraie campagne romaine.

En contre-bas de cette peinture, six anges aux ailes bleues portent trois grands écussons décorés du chiffre d'Étienne Chevalier, et soutiennent toujours le même cartel rectangulaire, sur lequel la lettre initiale a seule trouvé grâce devant le mutilateur. Cette lettre étant un T, il y avait là, sans doute, le commencement de l'antienne du *Magnificat* aux premières vêpres de la Saint-Pierre (29 juin) : *Tu es pastor ovium, princeps apostolorum*... A l'intérieur de cette initiale, deux enfants nus, peints en camaïeu d'or, portent un quatrième écusson marqué encore des initiales du trésorier de France.

(1) Une pareille manière de faire avait pu être d'usage dans les Gaules et en Germanie, mais pas à Rome.



XXXII

SAINT JEAN DANS L'ILE DE PATHMOS

VIII

SAINT JEAN DANS L'ILE DE PATHMOS

XXXII

Saint Jean dans l'île de Pathmos.

Saint Jean l'Évangéliste, le disciple bien-aimé de Jésus, était fils de Zébédée et frère de saint Jacques le Majeur. Après la dispersion des Apôtres, il prêcha dans l'Asie Mineure et jusque chez les Parthes, et fut le premier évêque d'Éphèse. Arrêté par ordre de Domitien en l'année 95 et conduit à Rome, il fut jeté dans l'huile bouillante, et ne ressentit aucun mal. On le relégua dans l'île de Pathmos, où il écrivit l'*Apocalypse*, et, de retour à Éphèse après la mort de Domitien, il y composa son Évangile. Il mourut l'an 101 de Jésus-Christ, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans.

Nous sommes donc en présence de l'île de Pathmos, mais d'une Pathmos qui n'a rien de commun avec les Sporades et qui n'a rien à voir avec la Turquie d'Asie. Dans ce que cette île présente ici d'enfantin, l'imagination primitive de nos peintres se complaisait, et nous nous y plaisons avec eux. Un tourteau de terre gazonné, planté de quelques arbres rares comme il en

poussait alors en Ombrie, voilà l'île de Pathmos sous le pinceau de Jean Fouquet. Cette île, à vrai dire, n'est qu'un simple support : en son milieu saint Jean est assis, et des plis de son ample manteau rouge il l'embrasse presque de l'un à l'autre bord. A peine y a-t-il place avec lui pour l'aigle symbolique qui partout l'accompagne. Le Voyant de l'*Apocalypse* avait quatre-vingt-dix ans quand il fut conduit à Pathmos ; mais, pour écrire sa céleste vision, il retrouve la jeunesse et la grâce qu'il avait au temps de Jésus. Les eaux, d'un bleu sombre, clapotent autour de cette île enchantée, rompues par des promontoires garnis de tours, et vont se perdre dans la claire lumière des rives verdoyantes et des lointains azurés.

En contre-bas de ce tableau, deux anges soutiennent d'une main un écu à fond de gueules, sur lequel est écrit en lettres d'or le nom de MAISTRE ESTIENNE CHLR., et supportent de l'autre main le cartel rectangulaire qui contenait les premiers mots de l'antienne du *Magnificat* aux premières vêpres du saint (26 décembre) : *Iste est Joannes qui supra pectus Domini in cœna recubuit...* La lettre initiale I, flanquée d'un enfant qui tient encore un écu au chiffre d'Étienne Chevalier, a seule été respectée ; le reste porte l'empreinte des profanations commises par les iconoclastes de la fin du dix-septième siècle.

XXXIII

LE MARTYRE DE SAINTE APOLLINE

IIIIII

MAISTRE
ESTIENNE
CHIER
MAISTRE ESTIENNE CHIER
MAISTRE
ESTIENNE
CHIER

XXXIII

Martyre de sainte Apolline.

Au lieu de chercher, comme d'habitude, une véritable scène d'histoire religieuse et d'affubler à la mode de son temps les temps héroïques de l'Église, le peintre tourangeau a eu l'heureuse idée de nous donner, à propos du martyre de sainte Apolline, la représentation vraie d'un de ces mystères qui se jouaient couramment en France au cours du quinzième siècle. Il a peint sur le vif l'*impresario,* sa troupe et sa machinerie, en présence de la foule qui se presse attentive à ce spectacle. Rien de plus intéressant qu'un pareil tableau.

Voici, au milieu du premier plan, sainte Apolline, ligotée dans sa longue robe blanche sur l'ais où on l'a couchée, jeune, belle, pure, touchante de toutes les grâces, défiant par son calme la rage des tortionnaires. Ses bourreaux l'entourent et s'acharnent après elle, rappelant, avec leurs chausses mi-partie jaunes et vertes, les *serviteurs de ville,* dont le costume persista long-

temps encore tel que le peint ici Fouquet. Deux d'entre eux, de chaque côté, s'étayent de leurs jambes pour lier avec plus de force les cordes qui enserrent la jeune martyre; un troisième, placé par derrière, tire la longue chevelure d'or pour immobiliser la tête; le quatrième, enfin, arrache les dents de la pauvre vierge à l'aide de longues tenailles de fer, qu'il tient de ses deux mains. Le roi cruel qui ordonne ce supplice se voit, couronne en tête et sceptre en main, à la gauche de la sainte, cherchant à surprendre en elle une faiblesse et n'y trouvant que du courage, exigeant une apostasie et n'entendant que des actes de foi, assouvissant sa rage, enfin, en faisant mutiler cette bouche qui, loin de renier le vrai Dieu, s'obstine à le glorifier. Ses conseillers lui font cortège, vêtus comme ceux de Charles VII, et son fou le nargue, en lui montrant son c... Quant à l'*impresario*, il est là qui explique toutes ces choses. Tourné vers l'assistance, il lit les actes de la sainte, et désigne de sa baguette blanche les six tableaux complémentaires, disposés, comme les feuilles d'un paravent, dans le décor qui forme le fond du théâtre. C'est, à l'une des extrémités (à gauche, *côté cour*), monsieur saint Michel, assisté de plusieurs anges, qui attend l'âme de la sainte pour la conduire en paradis; et c'est, à l'autre extrémité (à droite, *côté jardin*), Lucifer aux trois gueules, Lucifer, *Trinité satanique*, Lucifer, *singe de Dieu*, qui attend, avec toute sa diablerie, les bourreaux et le juge qu'il va plonger en enfer. Et, entre ces deux extrêmes, l'*impresario* désigne de sa baguette : les hérauts d'armes embouchant leurs trompettes sonores, avec accompagnement d'orgue portatif, pour proclamer le triomphe de l'héroïque

vierge; les courtisans, rangés autour du trône royal, d'où le roi est descendu afin d'ordonner le supplice; les nobles dames, enfin, ainsi que les seigneurs, assis sur des estrades, d'où ils dominent l'horrible spectacle. Tout cela en bois sculpté, colorié et doré, pour la plus grande joie de la foule, qui se perd à l'arrière-plan, derrière les acteurs en chair et en os qui sont en train de représenter ce mystère.

Denys d'Alexandrie, dans sa lettre à Fabius, évêque d'Antioche, rapportée par Eusèbe (1), raconte qu'en 249, sous Décius, qui revêtit la pourpre après avoir trahi Philippe l'Arabe, un magicien, se faisant passer pour prophète, souleva la populace d'Alexandrie contre les chrétiens, dont il fut fait un grand massacre. Une des premières victimes fut une vierge nommée Apollonie ou Apolline, que son grand âge et sa haute vertu rendaient au plus haut point respectable. On lui cassa la mâchoire par la violence des coups qu'on lui porta au visage, et on alluma un grand feu, dans lequel on menaça de la jeter si elle ne reniait Jésus crucifié. Comme réponse, elle se précipita elle-même dans les flammes, où elle rendit son âme à Dieu... En traversant les âges, sainte Apolline, on le voit, s'était singulièrement transformée. De vieille qu'elle était dans les actes, elle est devenue jeune sous le pinceau de Fouquet. Jadis, on lui avait brisé la mâchoire; dans la représentation de son martyre au quinzième siècle, on lui arrache les dents, et, depuis longtemps déjà, du consentement de l'Église elle-même, c'était elle qu'on invoquait contre les

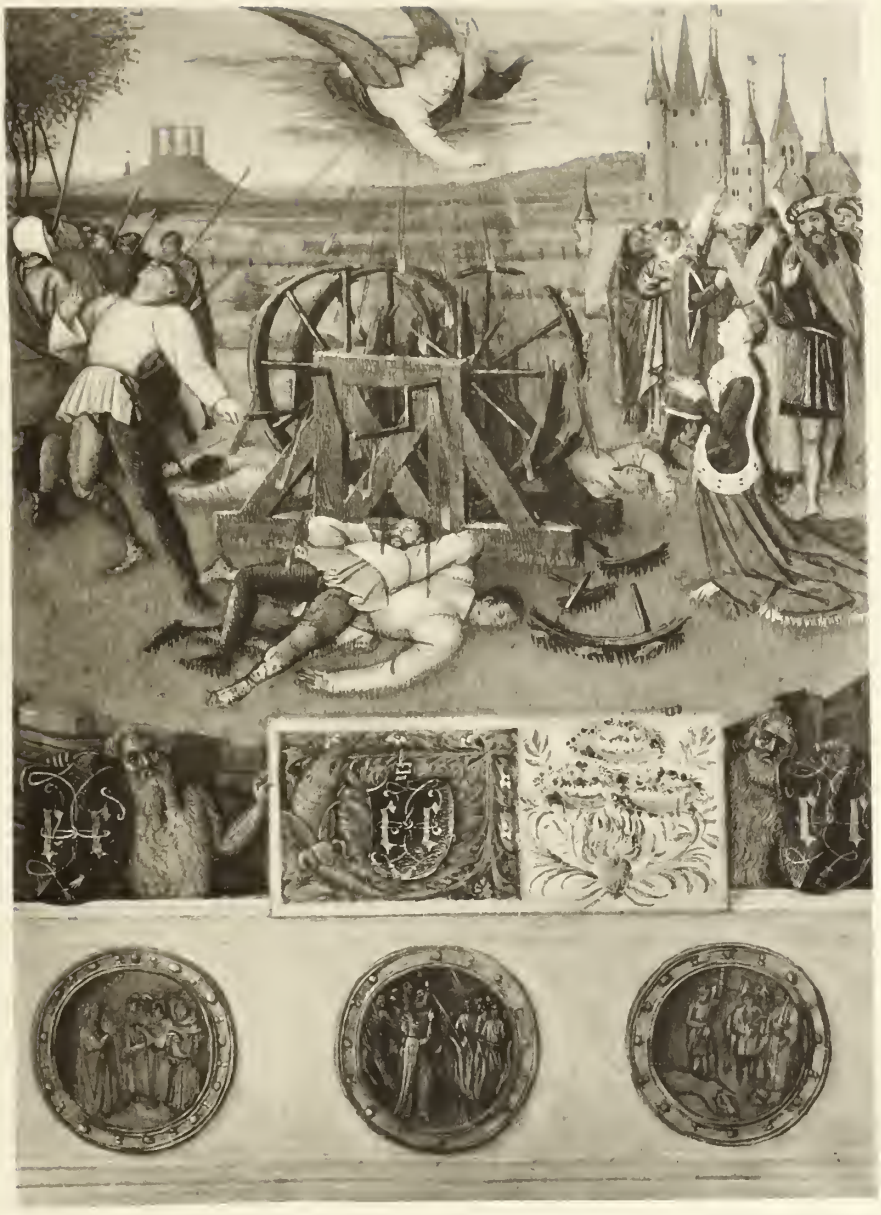
(1) 1, 6 et 41 et 42.

maux de dents. C'est ainsi que la sainte avait été rajeunie et idéalisée dans l'imagination des peuples.

En contre-bas de ce tableau, des sauvages et des sauvagesses portent, comme toujours, des écus sur lesquels on lit : MAISTRE ESTIENNE CHLR. Ils soutiennent, en outre, le cartel rectangulaire où se trouvait le commencement de l'antienne de la sainte : *Beata Apollonia virgo fuit inclyta, cui pro amore Dei dentes extracti fuerunt*... La lettre initiale B est encore intacte ; le reste a été dénaturé par une superfétation déplorable.

XXXIV

LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE



XXXIV

Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie.

Sainte Catherine d'Alexandrie, dont les actes n'ont aucun caractère d'authenticité, vivait au commencement du quatrième siècle. Sa science lui avait fait une renommée précoce. A l'âge de dix-huit ans, elle convertissait au christianisme les philosophes que l'Empereur lui avait dépêchés pour la ramener au paganisme. Peu après, elle gagnait à la religion du Christ un officier de cour, nommé Porphyre, et l'Impératrice elle-même, qui furent martyrisés avec elle vers l'an 312. La légende raconte qu'on l'attacha sur une roue bardée de crocs et de lames de fer, mise en branle par des manivelles, et que, au moment où la sainte allait être taillée en pièces, le feu du ciel tomba sur cette roue et en lança les éclats contre les bourreaux, qui furent tous massacrés. La vierge chrétienne seule demeura saine et sauve. C'est ce miracle, tant de fois répété par les peintres, que Fouquet a représenté. Sainte Catherine d'Alexandrie en a tiré, d'ailleurs, sa prin-

cipale caractéristique; dans toutes les représentations figurées qu'on en a faites, la sainte est inséparable de sa roue.

L'ange descend du haut du ciel, les mains pleines de dards enflammés, qu'il lance contre la roue, dont les éclats font des bourreaux un horrible carnage. Quatre d'entre eux gisent à terre, frappés de mort; le cinquième, mortellement atteint, est en train de tomber aussi. Tous sont vêtus d'une jaquette jaune, de cette couleur qui fut au moyen âge un signe de réprobation, et qui était encore au seizième siècle la marque de la perfidie. Lorsque le connétable de Bourbon eut passé au service de Charles-Quint en 1523, la porte de son hôtel fut peinte en jaune par ordre de François Ier. Quant à la sainte, elle est tranquillement agenouillée, les mains jointes et les yeux levés au ciel, remerciant Dieu de la protection dont il vient de la couvrir. A la voir dans sa courte dalmatique de velours pourpre, largement garnie d'hermine et serrée à la taille par une ceinture d'or, avec sa longue jupe de velours gros bleu traînant à terre, on a été tenté de chercher en elle une grande dame contemporaine du Roi Victorieux, et l'on a pensé que, étant donné ce costume presque royal, on pourrait bien avoir là un portrait d'Agnès Sorel. Les petites dimensions de la tête rendent difficiles les preuves qu'on tenterait de faire à cet égard. Ce qui est incontestable, c'est que le miniaturiste français, ainsi que les peintres flamands du quinzième siècle, habille à la mode de son temps les vierges de l'antiquité chrétienne. Et il fait de même pour les gardes et pour la foule, qui se reculent avec épouvante, et de même aussi pour le paysage qui sert de fond à son tableau.

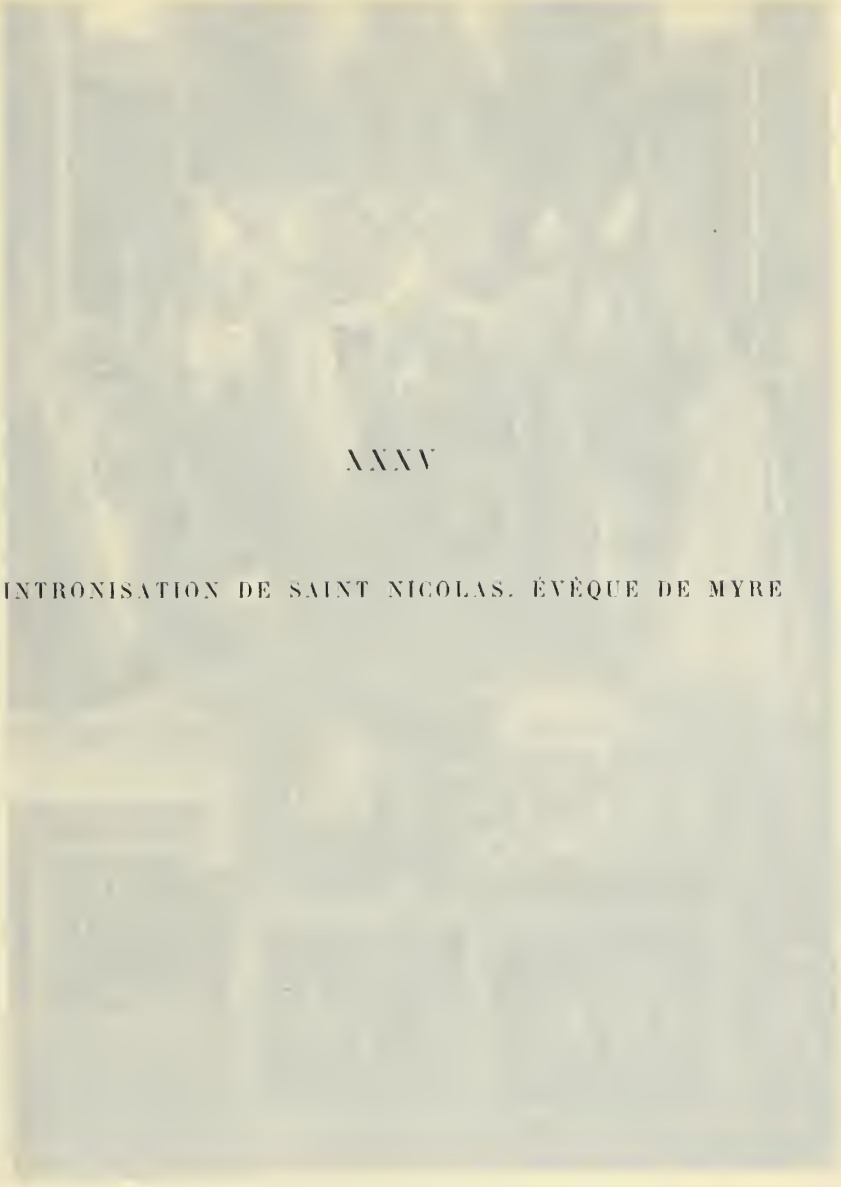
Pour témoin de ce martyre, Jean Fouquet a pris le beau pays de France. Il a dressé la roue, sur laquelle devait périr la sainte, au milieu d'une prairie dont les plans fuyants se déroulent jusqu'aux horizons lointains, et au fond de cette prairie il nous montre, d'un côté le *Gibet de Montfaucon*, de l'autre le *Temple*. Le *Gibet de Montfaucon* s'aperçoit à gauche, exhaussé sur son monticule, dressant vers le ciel ses grands bras de justice, entre lesquels se balancent les cadavres des suppliciés; tandis que, du côté opposé, à droite, se voient le donjon du Temple, ses grosses et ses petites tours, ainsi que l'église qui était comprise dans son enceinte. Or, nous sommes au milieu du quinzième siècle. Voilà donc réfutée l'opinion uniformément accréditée que les petites tours (où furent d'abord enfermés Louis XVI et Marie-Antoinette) ne datent que du seizième siècle, et que les grandes tours (qui servirent en dernier lieu de prison au roi et à la reine) étaient les seules qui existassent au quinzième. Sur ce point d'archéologie nationale, le témoignage de Fouquet est irrécusable. Combien nous savons gré au peintre tourangeau d'avoir naïvement reproduit ce qu'il avait sous les yeux, plutôt que de s'être égaré à la poursuite d'un paysage historique, dont tous les éléments lui faisaient défaut (1)!

(1) La maison du Temple telle que la montre Fouquet est conforme à ce qu'on trouve dans la relation de 1495, et conforme aussi à ce que donne la gravure de A. Chastillon un siècle plus tard. La relation topographique du donjon du Temple et de Montfaucon est elle-même fidèlement observée dans le tableau de Fouquet. Cette construction du Temple remontait au douzième siècle. Les Templiers tinrent un chapitre dans leur maison du Temple à Paris en 1147. En 1301 et 1306, Philippe le Bel fit sa résidence de cette maison des Templiers, et Henri III, roi d'Angleterre, la préféra au palais que lui offrit saint Louis en 1254. L'Ordre des

Encastrés dans un soubassement de marbre gris placé en contre-bas du tableau, trois médaillons, peints en camaïeu d'or, représentent : 1° *Sainte Catherine discutant avec les philosophes d'Alexandrie ;* 2° *Sainte Catherine encourageant au martyre les chrétiens convertis par elle, qui périssent dans les flammes ;* 3° la *Décapitation de sainte Catherine*... Deux figures de sauvages, vues plusieurs fois déjà et qui sans doute avaient été adoptées par Étienne Chevalier pour supports de ses chiffres et blasons, émergent de ce soubassement ; elles portent d'une main des écus rouges aux chiffres du trésorier de France, et soutiennent de l'autre main le cartel rectangulaire qui contenait les premiers mots de l'antienne consacrée à la sainte : *Virgo sancta Catharina, gratiæ gemma*... La lettre majuscule V, à l'intérieur de laquelle on lit encore les initiales d'Étienne Chevalier, a seule été conservée ; le reste a subi, de la part du dix-septième siècle, la profanation que l'on sait (1).

Templiers fut supprimé en 1312, et les biens des Templiers furent donnés aux Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem (chevaliers de Malte). La maison du Temple devint alors la résidence du grand prieur de France.

(1) La miniature de Jean Fouquet, mise en évidence au musée du Louvre par M. Paul Durrieu et fort bien décrite par lui comme représentant sainte Marguerite, se devait trouver avant la page consacrée à sainte Catherine d'Alexandrie, puisque le martyre de sainte Marguerite eut lieu dans la seconde moitié du troisième siècle, et que celui de sainte Catherine nous porte à la première moitié du quatrième. Il était tout naturel, d'ailleurs, de rapprocher l'une de l'autre ces deux vierges martyres, les plus vénérées qui fussent en France au quinzième siècle, les deux saintes de Jeanne d'Arc.



XXXV

INTRONISATION DE SAINT NICOLAS, ÉVÊQUE DE MYRE

IZABOSIZATIOZ DE SUIZA ZU OLTZ. EMPOCE DE MYRE

XXXV

Intronisation de saint Nicolas, évêque de Myre.

Nous quittons la vue des martyrs pour assister, dans le calme d'une église, à la consécration d'un évêque... Saint Nicolas, né à Patare en Lycie et mort en 342, vivait sous Constantin le Grand. Très jeune encore, il s'était fait remarquer par le calme de sa foi, par l'ardeur de sa charité. Il avait été nommé malgré lui abbé du monastère dans lequel il vivait retiré, et ce fut aussi contre son gré qu'il fut placé sur le siège épiscopal de Myre. L'évêque venait de mourir, et les prélats de la province, réunis pour lui trouver un successeur, ne parvenaient pas à s'entendre. A bout d'expédients, ils convinrent de choisir celui qui, le lendemain, entrerait le premier dans l'église. Saint Nicolas fut celui-là. De grand matin il entra dans le sanctuaire, et, malgré ses protestations, il fut nommé évêque... C'est à son intronisation que Fouquet nous convie.

Au fond du chœur d'une église gothique, dont les colonnes peintes en rouge se détachent sur des entre-colonnements peints

en bleu, et devant l'autel où l'on aperçoit les statues dorées de la Vierge et du *Bambino,* un drap de brocart argent et rouge est tendu ; adossé à ce drap se dresse le siège épiscopal, sur lequel saint Nicolas est assis, vu de face, les mains jointes avec simplicité. Quatre évêques, mitrés et crossés, revêtus de leurs chapes et gantés de blanc, procèdent à l'intronisation. Deux d'entre eux posent la mitre blanche sur la tête du saint, déjà mis en possession du bâton pastoral. De chaque côté sont les membres du clergé. On remarque, au premier plan à gauche, le chanoine *grand chantre,* avec sa longue chape rouge brodée d'or, tenant de sa main droite le bâton cantorial, insigne de sa dignité, et portant l'aumusse sur le bras gauche, suivant un usage auquel on tient encore dans la plupart des chapitres. Notons que toutes les chapes peintes par Jean Fouquet sont telles à peu près qu'on les voit aujourd'hui, avec cette seule différence que les chaperons se rapprochent davantage du capuchon primitif. Remarquons aussi la dalmatique du premier diacre (celui qui soutient tout grand ouvert le livre des Évangiles) et la tunique du second diacre (celui qui porte l'aumusse épiscopale), pures encore de toute altération. Chacun des nombreux personnages introduits dans ce tableau témoigne, d'ailleurs, de la plus fine observation. Voilà une de ces peintures de raison dans lesquelles Fouquet touche à la perfection. Par un miracle d'adresse et d'habileté, il a tiré les plus heureux effets pittoresques d'un sujet qui, sous un pinceau moins souple que le sien, eût tourné facilement à la monotonie. Il n'y a là rien que d'irréprochable. Toutes ces figures sont debout, sauf celle du saint, et il

n'y a de confusion nulle part : chacune d'elles a la tenue qui lui convient, est à la place qu'il lui faut. Le dessin est d'une précision exempte de sécheresse; et, dans toute cette joaillerie des chasubles et des mitres, le peintre, à force d'harmonie, fait oublier la richesse. La couleur est somptueuse et sacerdotale, sonore sans rien de bruyant ; et la polychromie architecturale du fond, où notre architecture religieuse pourrait puiser d'utiles leçons, concourt pour sa part à la beauté de l'ensemble. Une pareille conception pittoresque ne peut s'être fait jour que dans l'esprit d'un maître. Devant un tel effet obtenu par une telle sobriété de moyens, on se souvient de la maxime qui nous vient d'Aristote : « Il n'est rien de meilleur que la mesure. »

D'après la légende, Dieu avait accordé à saint Nicolas le don des miracles, ainsi que la passion de la charité. C'est ce que Jean Fouquet a rappelé dans quatre médaillons peints en camaïeu d'or, placés au bas de ce tableau. — Le médaillon de droite représente le miracle que voici : Un aubergiste, ayant attiré chez lui trois jeunes écoliers, les avait tués et salés, et les conservait comme provision de bouche. Le père de ces enfants, après les avoir vainement cherchés, s'adresse à saint Nicolas, qui les retrouve et les fait sortir vivants du saloir, où morts ils avaient été plongés. D'où la complainte :

> Saint Nicolas, mon bon patron,
> Renvoyez-moi mes trois garçons.

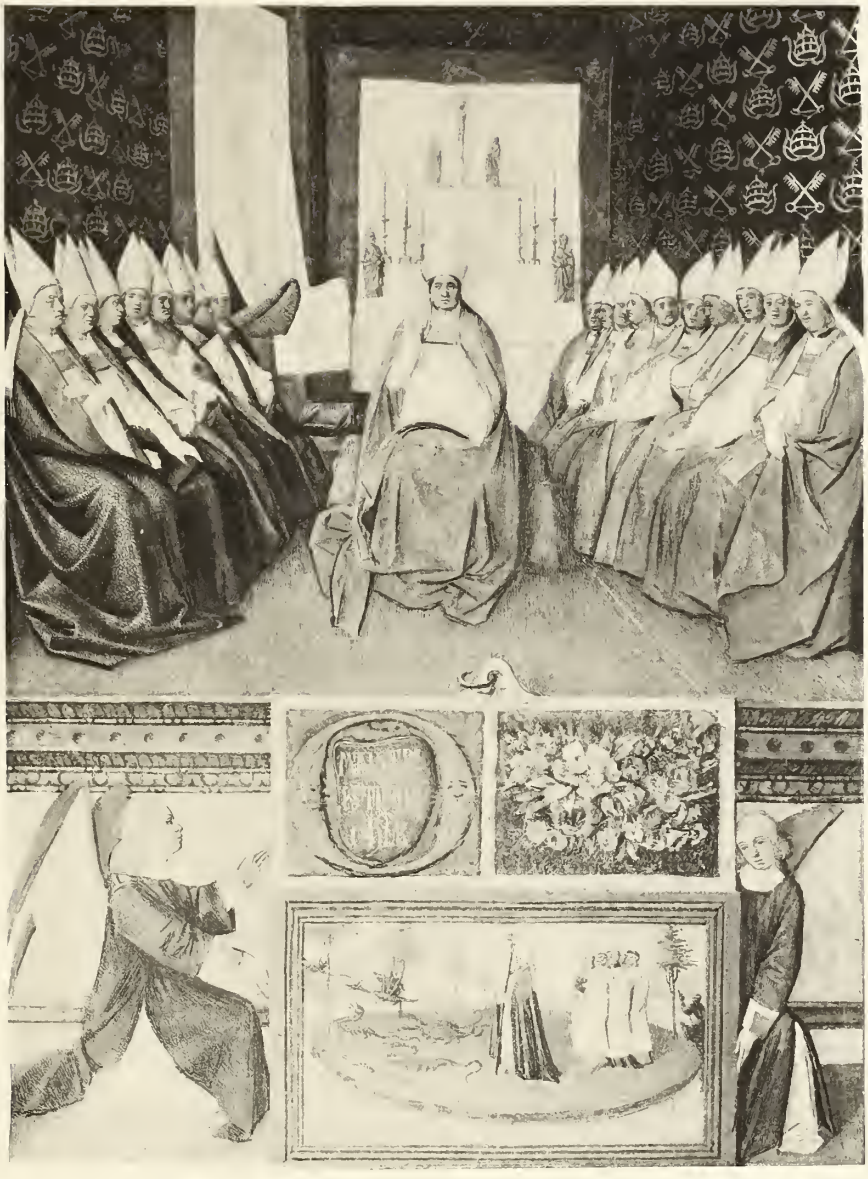
Et voilà comme quoi saint Nicolas est resté, dans l'imagination des peuples, le patron des garçons. — Les trois autres médail-

lons ont trait à un acte de charité demeuré célèbre de la part du saint. Un père avait trois filles qu'il ne pouvait marier, car il était pauvre. Elles allaient se donner au diable, c'est-à-dire à la débauche, quand saint Nicolas, par ses bienfaits, les ramena vers Dieu, c'est-à-dire à la vertu. On voit le saint, dans les deux premiers médaillons, entrer secrètement chez ces malheureuses et y déposer l'argent dont elles ont besoin, et on l'aperçoit, dans le troisième, au moment où ses protégées, ayant pénétré le secret de cette bienfaisance, tombent à genoux devant leur bienfaiteur.

Le cartel rectangulaire placé au-dessus de ces médaillons contenait les premiers mots de l'antienne où l'Église remercie Dieu de lui avoir donné saint Nicolas comme évêque : *O pastor æterne, o clemens, o bone*... La lettre initiale O, qui renferme comme toujours le chiffre d'Étienne Chevalier, a été respectée. Le reste a été mutilé.

XXXVI

SAINT HILAIRE PRÉSIDANT UN CONCILE



XXXVI

Saint Hilaire présidant au concile.

Né à Poitiers d'une des plus illustres familles païennes des Gaules, saint Hilaire s'éleva de degrés en degrés jusqu'au christianisme, et fut nommé, malgré lui, évêque de sa ville natale, vers l'an 353. Écrivain autant qu'orateur, controversiste redoutable, cherchant la vérité partout et toujours, il devint le plus vaillant champion de l'orthodoxie contre l'arianisme. Aux conciles de Milan et de Béziers, il défendit sa foi avec intrépidité contre l'empereur Constance lui-même, et fut exilé en Phrygie vers l'an 356. Il reparut au concile de Séleucie, où l'empereur voulut anéantir les canons de Nicée, et fut encore une fois triomphant. Renvoyé dans les Gaules, il y rétablit la paix de l'Église, et mourut à Poitiers en 367... C'est en pleine controverse contre les ariens, au milieu du concile légendaire rapporté dans la *Légende dorée*, que Fouquet a représenté le saint évêque des Gaules.

La scène se passe dans la salle du concile, dont les murs sont

recouverts d'une tapisserie rouge semée des tiares et des clefs pontificales. Au fond, se dresse un autel à gradins, tendu de blanc et encadré d'une bordure rouge. Jésus crucifié, entre la Vierge et saint Jean, est sculpté en or au sommet de cet autel; des chandeliers d'or brûlent devant ce *Calvaire,* tandis que, en contre-bas de chaque côté, sont placées comme en vedette les statuettes également en or de saint Pierre et de saint Paul. Au fond, à gauche, s'élève le trône du Pape, trône inoccupé, drapé de blanc et bordé de rouge, comme l'autel; le tapis de pieds est vert. Tel est le décor qui sert de cadre à cette assemblée. Saint Hilaire la préside. Il est assis devant l'autel et fait face au spectateur. Sa tête, nimbée d'or, est coiffée de la mitre blanche. Une longue chape bleue, aux plis d'or, est passée par-dessus son surplis; ses mains sont gantées de blanc, et de la droite il bénit les autres évêques qui, mitrés, gantés et vêtus de la même manière que lui, sont rangés en bon ordre à ses côtés... Pourquoi, dans la chapelle papale, est-ce un simple évêque et non pas le Pape lui-même qui préside le concile, et pourquoi le siège pontifical est-il vide ? La *Légende dorée* nous le dit. Un pape du nom de Léon, entaché d'arianisme, avait réuni à Rome un concile pour y faire triompher l'hérésie (1). Sachant quel redoutable adversaire il aurait dans saint Hilaire, il se garda de lui envoyer une convocation. Saint Hilaire, cependant, fort de son droit, se rendit à Rome et entra dans la salle du concile, d'où le Pape voulut le faire sortir. Il tint bon. Le Pape furieux quitta la salle pour aller

(1) Notons que Léon le Grand, premier du nom, pape de 440 à 461, est d'un siècle postérieur à saint Hilaire.

chercher main-forte, et, à peine sorti, tomba mort. Comme parmi les évêques aucun n'avait fait place au défenseur de l'orthodoxie, celui-ci s'était assis par terre, en prononçant ces mots, qu'on voit écrits en lettres d'or sur le tapis de la salle : DOMINI EST TERRA ET PLENITVDO EJVS, « la terre, dans toute son étendue, appartient au Seigneur ». Et le Seigneur commandant à la terre, la terre souleva le saint, lui fit un trône et le porta comme en triomphe à la place d'honneur, d'où il présida le concile... Cette légende avait cours encore au quinzième siècle, la peinture de Jean Fouquet en fait foi. Ce qu'on peut reprocher au tableau du peintre tourangeau, c'est de n'être pas suffisamment clair. On n'y saisit pas l'action miraculeuse. On y découvre bien, une fois prévenu, que le siège du saint n'a pas de forme régulière; on y voit, en y regardant de très près, comme un amoncellement de terre; mais comme cette terre est recouverte d'or, ce qu'elle présente de surnaturel est loin de sauter aux yeux. Au milieu de la belle ordonnance et du calme de cette assemblée, saint Hilaire semble s'être mis tout naturellement à sa place. On ne sent pas que c'est Dieu qui l'y a porté; et, parmi les évêques, on n'aperçoit ni le trouble, ni la confusion, ni la surprise, ni la contrition, ni l'admiration, que devrait produire en eux un semblable prodige.

En contre-bas de ce tableau, deux anges soutiennent un autre tableau de beaucoup plus petite dimension, qui reproduit une autre légende relative à l'exil de saint Hilaire. D'après cette légende, l'évêque de Poitiers, exilé en Phrigie, s'arrêta dans l'île de Gallinara. Dès que, accompagné de ses clercs, il y fut entré,

les serpents et les monstres, qui en étaient le fléau, disparurent devant lui... Jean Fouquet a représenté l'île de Gallinara sous la forme d'un gazon circulaire, planté de quelques arbres enfantins et flottant comme un radeau à la surface des eaux tranquilles. Saint Hilaire, la chape rouge au dos, la mitre blanche en tête et la crosse en main, se tient avec calme au milieu de cette île, et, sous l'exorcisme de sa bénédiction, les monstres s'en vont devant lui comme un troupeau docile. Les clercs, avec leurs surplis blancs passés sur leurs robes rouges, suivent leur grand évêque en se serrant les uns contre les autres. Ce petit tableau est exquis de finesse et de naïveté.

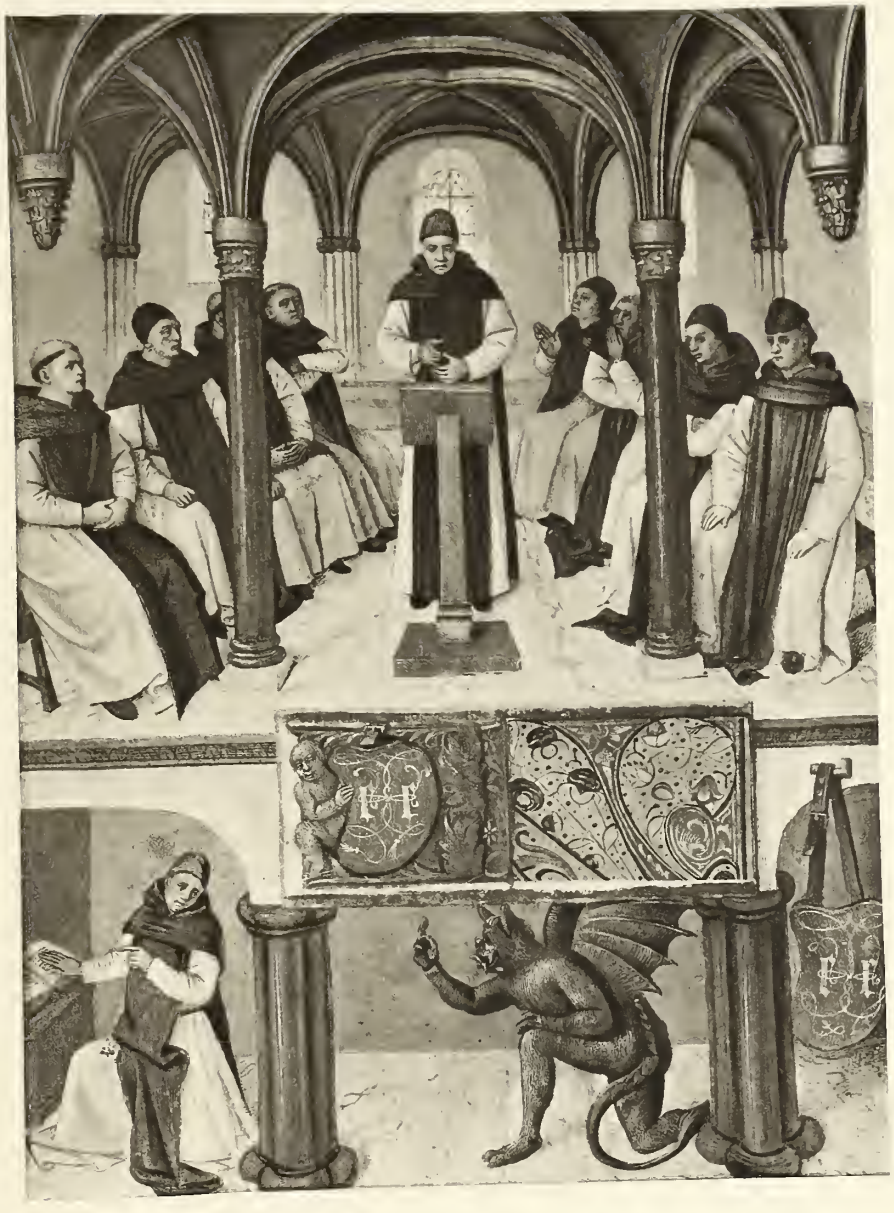
Dans le bréviaire romain, saint Hilaire ne figure parmi les docteurs de l'Église que depuis Pie IX ; cependant, dès l'antiquité chrétienne, il était regardé comme une des lumières de l'orthodoxie. Saint Augustin l'appelle l' « illustre docteur de l'Église », et dans les missels du quinzième siècle il est qualifié du titre de docteur. Il est donc à supposer que le cartel qui se trouve ici entre les deux tableaux contenait le commencement de l'antienne à *Magnificat* pour l'office des docteurs : « *O Doctor optime...* » La lettre O, à l'intérieur de laquelle on lit en lettres d'or, sur fond rouge, MAISTRE ESTIENNE CHLR, a seule été respectée (1).

(1) La miniature consacrée par Jean Fouquet à saint Martin devait suivre celle où se trouve glorifié saint Hilaire. Cette miniature, également tirée du livre d'*Heures* d'Étienne Chevalier, se trouve au musée du Louvre depuis 1889. Elle a été décrite par le comte de Laborde, quand elle était dans la collection de M. Feuillet de Conches. (Voir *la Renaissance des Arts à la cour de France*, t. I, partie II, p. 691.)

XXXVII

SAINT THOMAS D'AQUIN ENSEIGNANT DANS UN COUVENT

DE L'ORDRE DE SAINT-DOMINIQUE



XXXVII

Saint Thomas d'Aquin enseignant dans un couvent de l'Ordre de Saint-Dominique.

Saint Thomas d'Aquin, né en 1227 au château de Rocca-Secca, était d'une des plus anciennes familles de l'Italie et avait été mis tout enfant au couvent du Mont-Cassin, où il avait contracté une irrésistible vocation pour la vie monastique. A l'âge de dix-huit ans, il prit l'habit de Saint-Dominique et se rendit à Cologne pour recevoir les leçons d'Albert le Grand. Il suivit son maître à Paris, où il fut nommé docteur et lecteur en théologie. Toute la scolastique du moyen âge vécut de son œuvre. Il mourut en 1274, en se rendant au concile de Lyon où il avait été appelé. En 1322, le pape Jean XXII le canonisa, et Pie V, en 1567, le plaça parmi les docteurs de l'Église, au nombre de ceux que Dante appelle « les écrivains de l'Esprit-Saint (1) »... Jean Fouquet l'a représenté dans l'acte de son enseignement.

(1) Ma questo vero è scritto in molti lati
Degli scrittor dello Spirito santo.
(*Paradiso,* canto XXIX, v. 40.)

Du pesant écolier que ses condisciples appelaient « le Bœuf », Albert le Grand avait dit : « Ce bœuf rugira si fort qu'il sera entendu de toute la terre. » Et le bœuf est devenu « l'Ange de l'école », et il tient le monde chrétien attentif à sa voix. Sa tête, coiffée du bonnet de docteur, est nimbée d'or; il porte l'habit de Dominicain, et on le voit, debout au centre du tableau, devant le pupitre de lecteur en théologie. On peut supposer qu'il explique à ses Frères le *Livre des Sentences* de Pierre Lombard, en déroulant devant eux les trésors de science accumulés dans sa *Somme théologique;* ou bien encore qu'il discute contre les Scotistes, en faisant à jamais de ses auditeurs charmés des Thomistes convaincus. Les moines qui l'écoutent, assis de chaque côté sur des bancs, portent comme lui la robe des Dominicains, et l'on sent la conviction que la parole puissante du saint fait entrer dans l'âme de chacun d'eux... La scène se passe dans une salle de chapitre, dont l'architecture est de deux siècles postérieure au siècle de saint Thomas d'Aquin. Le cloître où nous sommes est, en effet, du quinzième siècle, bien loin déjà de notre grand treizième et du beau temps de l'art gothique, à une époque relativement basse et de transition déjà. Les colonnes ont beau être en lapis-lazuli avec des chapiteaux d'or, la richesse ne prévaut pas contre la forme. Les ogives n'ont plus, sous Charles VII, cette sveltesse et cette élégance qu'elles avaient sous saint Louis. Les lourdes clefs surtout, suspendues aux voûtes comme des stalactites d'or, sont des importations italiennes qui présagent la Renaissance du seizième siècle; sous prétexte d'empêcher le relèvement des nervures sous la pression des reins, elles ne

vont à rien moins qu'à fatiguer lesdites voûtes par l'exagération de leur poids. Ces anachronismes, d'ailleurs, ne sont pas sans ajouter un certain intérêt au tableau de Fouquet.

En contre-bas de cette peinture, on en voit une seconde, où les deux figures mises en scène sont de même importance que les figures du tableau principal... Dans une crypte aux voûtes surbaissées, dont les lourds piliers sont encore en lapis-lazuli, saint Thomas d'Aquin est agenouillé devant un livre ouvert sur son prie-Dieu, lorsque Satan surgit derrière lui, détourne son attention et l'invite à le suivre. Mais Satan en est pour ses frais, car le saint répond dédaigneusement à ses propositions... On sait combien le diable avait tourmenté la France depuis le onzième siècle et le nombre des maladies mystiques qu'il avait engendrées. N'est-ce pas ici, avec le diable en personne, la religion du diable que Fouquet introduit dans sa peinture, en opposition à la religion du Christ, si vaillamment représentée par saint Thomas d'Aquin?... A droite, un écu vert suspendu à la voûte porte le chiffre d'Étienne Chevalier.

Entre ces deux tableaux se trouve le cartel où se lisaient sans doute, comme précédemment, les premiers mots de l'antienne commune aux grands docteurs : *Doctor optime*... Il n'en reste plus que la lettre majuscule D, à l'intérieur de laquelle un enfant, en camaïeu d'or, tient un écu rose aux initiales du trésorier de France.

XXXVIII

JOB ET SES PRÉTENDUS CONSOLATEURS

IIIIIII

INVITATORIV REGEM CVI OMIA VIVNT VENITE ADOREMVS
VENITE EXVLTEMVS DNO IVBILEMVS DEO SALVTARI NRO

XXXVIII

Job et ses prétendus consolateurs.

Après avoir célébré Jésus-Christ, la Vierge et les saints dans la longue suite des peintures qui remplissaient presque en totalité les *Heures d'Étienne Chevalier*, Jean Fouquet, dans ces mêmes *Heures*, a consacré trois pages non moins importantes à la souffrance, à la mort et à leur rémunération dans le ciel. Il a représenté la souffrance dans *Job*, la mort dans les *Funérailles*, la rémunération de l'une et de l'autre dans la *Communion des saints* ou plus probablement dans la *Toussaint*.

Le démon, jaloux de Job et de sa vertu, a obtenu de Dieu la permission d'éprouver ce saint homme. Il lui a enlevé ses enfants, ses richesses. Job a dit : « Jéhovah a donné et Jéhovah a ôté. Que le nom de Jéhovah soit loué (1)... » Alors, « Satan a frappé Job d'une lèpre maligne depuis la plante de ses pieds jusqu'au sommet de sa tête », et Job, répondant à sa femme qui

(1) Job, I, 21.

le poussait à blasphémer, a dit : « Le bien aussi, nous le recevons de Dieu, et nous n'accepterions pas le mal (1)!... » Alors, trois amis de Job, ayant appris tous les maux qui étaient venus fondre sur lui, arrivèrent chacun de son lieu, Eliphaz de Théman, Bildad de Schonah et Tsophar de Naamah, et ils convinrent ensemble de venir le plaindre et le consoler (2). Tel est le sujet du tableau de Fouquet.

Job, étendu presque nu sur son fumier, écoute avec résignation les soi-disant consolateurs qui, debout devant lui, avec la prétention de prendre en main la cause de Dieu, irritent son malheur au lieu de le consoler. Le premier, précieux dans sa mise et maniéré dans sa physionomie, relève avec ostentation les plis dorés de sa belle robe bleue. Le second, dont la robe brune est encapuchonnée de blanc, affecte un air doctoral et semble moins ému de compassion que gonflé de ses propres mérites. Le troisième, vêtu de rose, est plutôt enveloppé d'indifférence que de pitié... Au fond, à droite, au tournant de la prairie, on aperçoit quatre petites figures qui se dirigent vers Job. Ne feraient-elles pas allusion à la fin du poème biblique, alors que Jéhovah, désarmé par tant de courage et de résignation, guérit les plaies de son serviteur fidèle et lui envoie les parents et les amis, qui lui apportent de l'or pour l'aider à réparer ses pertes (3)?

On chercherait en vain, dans cette peinture, quelque chose de la richesse et de la magnificence qui débordent du poème de

(1) Job, II, 9 et 10.
(2) Job, II, 11.
(3) Job, XLII, 11.

Job ; mais, si le peintre tourangeau ne nous communique rien des impressions brûlantes de l'Arabie et de la Chaldée, il nous pénètre du charme de notre quinzième siècle, et nous ne lui en demandons pas davantage. Sous le pinceau de Jean Fouquet, Job n'a rien du pieux émir de l'Idumée, et ses consolateurs n'ont rien non plus de l'esprit et de la poésie de ce livre « aussi riche en ombres qu'en lumière (1) ». Ils sont tout simplement les contemporains du peintre ; ils en ont toutes les élégances et toutes les naïvetés... Quant au paysage, il n'y faut pas davantage chercher quoi que ce soit de la Palestine. Les horizons y sont ceux de notre belle France, et les prairies du premier plan verdoient de ce ton rafraîchissant dont elles se parent sur les bords de la Marne ou de la Seine. Le donjon de Vincennes est là, d'ailleurs, pour nous renseigner sur l'endroit où nous sommes. Voilà le château royal de Charles V, de Charles VI et de Charles VII, de Louis, duc d'Orléans, d'Isabeau de Bavière et d'Agnès Sorel, lieu de plaisance et forteresse en même temps, qui avait été le théâtre de tant d'actions politiques et de tant de drames privés.

Cette peinture servait de frontispice aux matines des Morts ; les deux lignes écrites au bas en lettres d'or, la première sur bande rose, la seconde sur bande bleue, avec le chiffre d'Étienne Chevalier à l'intérieur de la lettre initiale, suffisent à le prouver :

INVITATORIUM. — REGEM CUI OMNIA VIVUNT VENITE ADOREMUS
VENITE EXULTEMUS DOMINO, JUBILEMUS DEO SALUTARI NOSTRO.

(1) HERDER, *De la poésie des Hébreux*, p. 108 de la traduction française, in-12.

Voilà, en effet, le commencement de l'office des trépassés, où les leçons des trois nocturnes sont empruntées au livre de Job, pour donner aux mourants l'exemple de cet homme juste, qui, accablé de tous les maux, ne laisse pas entendre une seule récrimination contre Dieu.

XXXIX

LES FUNÉRAILLES

XXXIX

LES PUYZERVILLES

PATER NOSTER QUI ES IN CAELIS SANCTIFICETUR NOMEN TUUM ADVENIAT REGNUM TUUM FIAT VOLUNTAS TUA SICUT IN CAELO ET IN TERRA PANEM NOSTRUM COTIDIANUM DA NOBIS HODIE ET DIMITTE NOBIS DEBITA NOSTRA SICUT ET NOS DIMITTIMUS DEBITORIBUS NOSTRIS ET NE NOS INDUCAS IN TENTATIONEM SED LIBERA NOS A MALO AMEN AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BENEDICTA TU IN MULIERIBUS ET BENEDICTUS FRUCTUS VENTRIS TUI IESUS SANCTA MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS PECCATORIBUS NUNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE AMEN CREDO IN DEUM PATREM OMNIPOTENTEM CREATOREM CAELI ET TERRAE ET IN IESUM CHRISTUM FILIUM EIUS UNICUM DOMINUM NOSTRUM QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO NATUS EX MARIA VIRGINE PASSUS SUB PONTIO PILATO CRUCIFIXUS MORTUUS ET SEPULTUS DESCENDIT AD INFERNA TERTIA DIE RESURREXIT A MORTUIS ASCENDIT AD CAELOS SEDET AD DEXTERAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS INDE VENTURUS EST IUDICARE VIVOS ET MORTUOS CREDO IN SPIRITUM SANCTUM SANCTAM ECCLESIAM CATHOLICAM SANCTORUM COMMUNIONEM REMISSIONEM PECCATORUM CARNIS RESURRECTIONEM VITAM AETERNAM AMEN

XXXIX

Les Funérailles.

Jean Fouquet ayant eu l'idée de rappeler la mort dans les honneurs funèbres rendus aux trépassés, Étienne Chevalier voulut que ses propres funérailles fussent ici représentées. Son chiffre, apposé sur la bière et suspendu à toutes les torches, ne laisse aucun doute à cet égard.

La scène se passe au milieu d'un cloître, dont les toits sont pourvus de lucarnes et couverts d'ardoises imbriquées. L'église attenant à ce cloître se trouve à droite; on n'en voit que la façade. Rien d'invraisemblable à ce qu'on ait là le cloître et l'église des Innocents. Le cortège arrive à cette église, d'où va sortir le clergé pour recevoir le corps. Le porte-croix s'annonce par la croix processionnelle, dont on voit le crucifix et le haut de la hampe déjà sortis. Le maître chantre est debout sur le seuil; de la main droite, il donne l'eau bénite, et de la gauche il tient le long bâton doré terminé par un petit édicule d'or qui est l'insigne de sa charge. La bière, recouverte d'un brocart rouge

à ramages d'or et décorée d'un écusson rouge au chiffre du trésorier de France, est tenue au moyen de draps enroulés aux mains des porteurs, qui, selon l'usage du temps, sont pris parmi les religieux dont la profession était de vivre d'aumônes, Franciscains, Carmes, Dominicains, Augustins (1). Les deux premiers sont de l'Ordre de Saint-François et de Saint-Dominique; on retrouve sur l'un, malgré les lumières d'or qui en dénaturent l'austérité, le froc brun à larges manches, avec la corde qui ceint les reins, et le capuchon court et arrondi qui couvre les épaules; tandis qu'on reconnaît sur l'autre la robe blanche des moines du mont Cassin (2). Des deux qui suivent, le premier a la robe noire et le camail blanc des Carmes, le second la robe noire et le capuchon de même couleur, qui étaient de règle pour les Augustins depuis la prescription du pape Grégoire IX. A part quelques sacrifices faits aux exigences pittoresques du tableau, ces religieux portent donc l'habit de leur Ordre. Au quinzième siècle, l'usage était qu'ils prissent part aux funérailles, qui leur constituaient une sorte d'apanage. Plus le mort était considérable, plus la part qu'on leur faisait était grande. Pour un personnage tel que le trésorier de France, l'aubaine devait être d'importance. Les confréries avaient leur place aussi dans ces lugubres cortèges; la croix, tout enrubannée de blanc, qu'on aperçoit au fond,

(1) Ils constituaient ce que, dès le treizième siècle, on avait appelé les Ordres mendiants. L'expression *des quatre mendiants* y faisait allusion.

(2) En mettant sur cette robe blanche, au lieu du capuchon blanc, un capuchon noir, Jean Fouquet a sacrifié sans doute aux nécessités pittoresques de sa peinture.

appartient à l'une d'elles. Les pauvres également arrivaient là pour y trouver leur compte. Ce sont eux qui s'alignent en deux files de chaque côté du cercueil et qui tiennent bien haut leurs torches allumées, auxquelles sont suspendus les écus rouges marqués aux initiales d'or d'Étienne Chevalier. Si leurs chausses sont déguenillées, leurs manteaux sont neufs, et c'est aux libéralités du défunt qu'ils les doivent. Suivent les proches du mort, dans leurs longues capes de deuil, dont les capuchons noirs, de forme carrée, sont rabattus sur la tête et couvrent presque entièrement le visage (1). Quant aux assistants, on les voit en foule à la gauche du cercueil... Comme toile de fond : à gauche et dominant le cloître, des maisons, aux fenêtres desquelles des curieux regardent passer le convoi ; au centre, le haut de la façade et le clocher d'une église ; à droite enfin et plus au loin, une agglomération de tours massives et de tourelles élancées, avec une chapelle dont la flèche aérienne semble monter au ciel. Si, comme cela est probable, le cloître du premier plan est bien celui des Innocents, ce serait le *Châtelet,* avec ses tours crénelées coiffées de poivrières, qu'il faudrait voir dans cette partie du fond (2).

(1) Ces capes, avec la forme qu'on leur voit ici, furent d'usage jusqu'en plein dix-septième siècle pour les pauvres à gages qui suivaient les enterrements, aussi bien que pour la famille. L'importance des personnages qui les portaient se mesurait à la longueur de la traîne. (Voir les gravures de Brantel représentant les funérailles de Charles III, duc de Lorraine. — Voir aussi la *Vie d'autrefois,* par M. Henri Bouchot.)

(2) Toujours hanté par ses souvenirs d'Italie, Jean Fouquet n'a pu se défendre de placer au loin vers la gauche, derrière ce cloître si parfaitement français, une tour du moyen âge italien qui, par sa forme et son importance, rappelle la tour du *Palazzo vecchio.* Ce mélange, d'ailleurs, est ici d'un excellent effet. Sous le pinceau de Fouquet, Florence et Paris font très bon ménage ensemble.

Sur la bande rouge qui borde la partie inférieure du tableau, on lit en lettres d'or : Dilexi quoniam exaudiet Dominus vocem orationis, avec le chiffre d'Étienne Chevalier dans le D initial.

Cette peinture est une véritable peinture de genre, et elle peut compter parmi les meilleures du maître. Dans ces sortes de sujets, où tout est d'intimité et d'observation, Fouquet est presque inimitable. Il excelle alors dans l'art de la composition et de la mise en scène. Nul ne sait mieux que lui, en pareille occasion, grouper entre elles un grand nombre de figures, donner à chacune d'elles sa physionomie propre, les relier toutes ensemble dans une communauté de sentiments et d'idées, et, sans leur rien enlever de leur importance personnelle, les subordonner toutes à l'intérêt général. Ici, c'est vers le mort que tout converge, et c'est en vue de lui que tout est ordonné. Quoi qu'on regarde, on ne pense qu'à lui, l'attention toujours est ramenée vers son cercueil. Dans cette marche funèbre, tout est éploré, quoiqu'il n'y ait rien de lugubre. Les figures s'y enveloppent d'harmonies discrètes, au milieu desquelles l'esprit se recueille et les yeux se reposent. Il n'est pas jusqu'au cloître qui sert de cadre à ces funérailles et jusqu'aux édifices qui leur servent de fond, que le peintre n'ait fait concourir pour une large part à cette unité d'impression.

XL

LA TOUSSAINT

XI

CONVERTE NOS DEVS SALVTARIS ÑR ET AVERTE IRA

XL

La Toussaint.

Jean Fouquet, dans la représentation des *Funérailles,* était en pleine réalité ; chacune des figures mises en scène dans cette peinture était connue de lui, chacun des monuments appelés en témoignage se trouvait dans sa mémoire et même sous ses yeux. Voici que, pour conclure, il nous transporte de la terre au ciel, dans ces mondes invisibles, où l'âme seule, quand le catholicisme des époques ferventes lui donnait des ailes, pouvait avoir accès. Je ne sais si le peintre tourangeau a eu la claire vision de ce qu'il voulait peindre ; ce qui est sûr, c'est qu'il a mis en gêne le monde des érudits devant son tableau.

Au plus haut du ciel, des légions d'anges en prière forment comme un arc triomphal sous lequel le Christ est assis, ouvrant ses bras, montrant ses plaies, et s'offrant en sacrifice éternel pour le salut des hommes. Une sphère d'or, emblème du monde, lui sert de marchepied, et de leurs ailes enflammées les séraphins lui font un trône. Sous ses pieds pend un falot d'où émergent

trois faisceaux de lumière (1), et sous ce falot la blanche colombe, emblème du Saint-Esprit, étend ses ailes. A droite et à gauche, la Vierge et saint Jean-Baptiste sont agenouillés, les mains jointes et les yeux tendus vers le Sauveur. Au-dessous d'eux siègent les douze apôtres, rangés six par six de chaque côté, saint Pierre le premier du côté de la Vierge et saint Paul le premier du côté de saint Jean-Baptiste, heureux par-dessus tous les saints, parce qu'ils sont, après la *Dame du ciel* et le Précurseur, les plus voisins du Christ. A un rang inférieur, se trouvent agenouillés, à gauche les martyrs, saint Étienne et saint Laurent à leur tête, à droite les grands papes et les grands évêques, accompagnés des vierges martyres; et l'on sent que dans ces deux groupes les saints succèdent aux saints bien au delà des limites du tableau. A chacune de ces hiérarchies célestes, de petits nuages blancs frangés d'or forment comme des supports aériens au milieu de l'azur immaculé du ciel. Enfin, tout en bas du tableau, au sommet de la sphère terrestre recouverte de gazon, sont agenouillés les justes de tous âges et de toutes conditions, moines et laïques, hommes et femmes, qui soupirent après la « Jérusalem d'en haut », le pays des éternels dimanches. Parmi eux, Jean Fouquet n'a eu garde d'oublier Étienne Chevalier. On le reconnaît à gauche, vêtu d'une robe rouge à longue traîne pourvue d'un camail à capuchon brun, et coiffé comme d'une calotte brune par ses cheveux coupés court. Sous l'immédiate protection de son patron saint Étienne, placé là dans le ciel en tête des confes-

(1) Selon le R. P. Cartier, ce falot ferait allusion à la Jérusalem triomphante de l'Apocalypse.

seurs de la foi, le trésorier de France commande à ce groupe d'aspirants à l'éternité bienheureuse. Il y a tout lieu de croire que du côté opposé est sa femme Catherine Budé. Vêtue d'une robe rouge et coiffée d'un voile vert, elle tourne sa tête vers le spectateur, comme pour l'inviter à la reconnaître aussi. Sur ce point, malheureusement, la conviction ne peut se faire en nous, puisque nous n'avons pas d'authentique portrait de la femme du trésorier de France. Sainte Catherine, sa patronne, est sans doute au premier rang dans le chœur des vierges martyres qui plane au-dessus d'elle... Sur une bande rose qui s'étend sous cette peinture, on lit : CONVERTE NOS DEUS SALUTARIS NOSTER ET AVERTE IRAM (TUAM A NOBIS).

Nous ne saurions croire que ce soit là le Jugement dernier, quoique généralement on le dise. Dans les innombrables représentations que le moyen âge et la Renaissance en ont laissées (bas-reliefs ou peintures), la part est faite aux châtiments comme aux récompenses, à l'enfer ainsi qu'au paradis. Les élus sont à la droite du Christ et les réprouvés à sa gauche, les uns enlevés par les anges fidèles jusque dans le royaume de Dieu, les autres entraînés par les anges rebelles jusque dans l'empire de Satan. Les morts aussi se réveillent et soulèvent la pierre de leur tombe à l'appel du souverain juge. Rien de pareil en ce tableau, où il n'est question ni de résurrection, ni de réprobation. Comment le peintre tourangeau, si abondamment pourvu de ces belles clartés qui sont le plus précieux apanage de l'esprit français, aurait-il omis les irrécusables preuves que tant d'autres avant lui avaient invoquées pour expliquer de semblables peintures? Le

Jugement dernier nous paraît donc ici hors de cause... Serait-ce alors, comme on l'a dit aussi, la *Communion des saints* qu'il faudrait voir ici? Pas davantage, car, dans ce cas, les âmes du purgatoire devraient intervenir, et elles n'y sont pas... Reste la *Toussaint*, qui, placée après les *Funérailles*, est comme l'épilogue de la mort, et répand la lumière du ciel jusque dans la nuit des tombes. C'est la *Toussaint* que Jean Fouquet, sans doute, a voulu représenter dans ce tableau; tout s'y explique, en effet, ce sujet une fois admis. Le Christ, souverain juge, prononce, du plus haut de l'empyrée, sur le sort des fidèles trépassés. La Vierge et saint Jean-Baptiste sont auprès de lui comme les intercesseurs par excellence. Puis viennent toutes les hiérarchies des saints, les Apôtres, les martyrs, les confesseurs, les vierges, les docteurs, etc., priant tous aussi pour les justes qui, n'étant plus de la terre, tendent vers le ciel avec ardeur. Ces justes, enfin, on les voit agenouillés à ce confin du globe terrestre, d'où il semble qu'un souffle divin va suffire pour les porter en paradis.

CONCLUSION

Tels sont les quarante Fouquet de Monsieur le duc d'Aumale, œuvre imposante, homogène, une et diverse à la fois, où le talent du peintre se renouvelle et se métamorphose sans cesse, sans se lasser jamais. Nous venons de décrire ces peintures une à une, en nous abandonnant à la saine jouissance de l'admiration. Détachées du livre d'*Heures* auquel elles appartenaient jadis, les voilà qui ont pris rang dans une galerie de tableaux, et ce mot de *tableau*, nous l'avons à chaque instant prononcé devant elles ; néanmoins, pour employer le mot vrai, c'est miniature qu'il faudrait toujours dire. L'invention y est inépuisable, la composition savante et sage, l'accent dramatique d'une rare précision, le bon sens français partout triomphant, et le naturalisme toujours rehaussé par le sentiment religieux ; mais le peintre est encore obligé de masquer l'insuffisance de ses ressources pittoresques sous les minuscules dimensions de son œuvre, et l'on diminuerait sensiblement de pareilles œuvres en les grandissant. Jean Fouquet est un miniaturiste de premier ordre, le plus grand des miniaturistes français sans doute ; mais il ne faut pas le

monter au delà. Il convient, cependant, de faire exception pour ses portraits, qui, sans rien perdre d'eux-mêmes, sont de force à supporter tous les grandissements. Plein d'inexpérience encore dans le domaine de l'idéal, Fouquet montre, devant la stricte réalité, une justesse d'interprétation qui le soulève à la hauteur de la vraie peinture d'histoire. Comme preuve de sa force et de son insuffisance à la fois, nul témoignage plus concluant ne peut être invoqué que le double tableau qui lui fut commandé, vers 1452, pour l'église Notre-Dame de Melun.

Sur un des volets de ce diptyque, Fouquet a peint le trésorier de France, assisté de son patron saint Étienne, et c'est d'une main maîtresse qu'il a exécuté, en présence du modèle vivant, une œuvre déjà voisine de la perfection. — Étienne Chevalier, de trois quarts à droite, tête nue, les mains jointes, se tient agenouillé dans l'attitude de la prière. Ses cheveux noirs, rasés sur les tempes et coupés en sébile au sommet du front, forment autour du crâne une couronne abondamment fournie, qui donne à la tête quelque chose de monacal. Le visage, dans sa maigreur, paraît austère et bon tout à la fois. Rien n'en est dissimulé ; la barbe, rasée de près, laisse paraître avec tout son relief la forte construction de l'ossature. Les traits semblent sculptés autant que peints, tant il y a de précision dans leur dessin et de décision dans leur caractère. Le front est puissant et d'un large développement. L'ombre, qui en couvre le méplat, s'étend sur tout le côté gauche de la face, tandis que la lumière en éclaire vivement toute la partie droite. Ainsi est mis en valeur le caractère principal de la physionomie. Les yeux sont

beaux ; la clarté qui en émane pénètre les orbites jusqu'au plus profond de leur ombre ; le regard, d'une ardente fixité, est bien véritablement perdu dans l'au delà des choses de la terre. Le nez, d'une ligne fine et presque tranchante, est long et tombant. La bouche, aux lèvres minces, est spirituelle et grave. Le menton est saillant, le maxillaire très développé. L'oreille est petite et rigoureusement dessinée. On reconnaît, dans l'ensemble de ce visage, une âme haute et une intelligence supérieure, un personnage marqué pour un rôle considérable. Le costume, simple jusqu'à l'austérité, ajoute au caractère religieux de toute cette figure. La robe pourpre, doublée de martre, enveloppe largement le corps de ses plis, qui tombent droits depuis le cou jusqu'à la ceinture. De cette figure laïque se dégage une impression quasi cléricale ; tout prie et tout pense en elle avec une loyauté qui s'impose (1). — Saint Étienne, patron d'Étienne Chevalier, intervient pour compléter et pour fortifier cette impression religieuse, et, dans ce saint, c'est également un portrait qu'il faut voir (2). Le costume ecclésiastique et les caractéristiques du martyre ne sauraient donner le change à cet égard. Cette figure, qui

(1) Ce portrait et le portrait introduit par Fouquet dans la première des quarante miniatures de la galerie de Chantilly montrent Étienne Chevalier presque au même moment de sa vie.

(2) Il est debout à la gauche de son protégé, sur l'épaule duquel il appuie sa main droite, et il y a dans ce geste comme une prise de possession de l'homme par le saint, qui, de sa main gauche, tient un livre, sur lequel est posée une des pierres qui ont fracturé son crâne, d'où le sang coule encore. En sa qualité de diacre, le premier martyr chrétien est vêtu d'une dalmatique d'un gros bleu virant au noir, garnie de deux bandes verticales en brocart d'or et pourvue d'un capuchon de même étoffe, rabattu derrière le cou. Ce vêtement, conforme aux coutumes liturgiques du quinzième siècle français, n'est plus d'usage aujourd'hui.

devrait exprimer une idée générale, a un accent individuel trop vivement ressenti pour ne pas être quelqu'un. Elle a été peinte d'après nature, cela n'est pas douteux, et peut-être d'après un personnage très voisin d'Étienne Chevalier ; car, entre les traits du trésorier de France et ceux de son saint patron, il paraît y avoir une évidente parenté. Quel est le nom de cet homme jeune encore et représenté avec les attributs de la sainteté? On l'ignore, et vraisemblablement on l'ignorera toujours (1)... La nature semble ne pouvoir être serrée de plus près que dans de tels portraits, reproduite plus sincèrement et sous de plus vigoureuses colorations. On ne saurait faire, avec plus de probité, mieux parler, mieux penser un visage. C'est ainsi que, dès le milieu du quinzième siècle, Jean Fouquet affirme, comme peintre de portraits, une des vocations maîtresses de la peinture française. Le portrait, d'ailleurs, entre des mains françaises, était, depuis près d'un siècle déjà, un art vraiment français : témoin le portrait du roi Jean (2) et celui de son fils le duc de Berry (3).

(1) Au fond du tableau, à gauche, sur le soubassement carré d'un pilastre, on lit les deux dernières lettres ER du mot *Chevalier* et les six premières ESTIEN du mot *Estienne*. Du côté opposé, à gauche, se trouvent des lettres assez embrouillées, dans lesquelles on voit une réminiscence de l'antienne du saint au *Magnificat* des premières vêpres : *Stephanus... plenus gratia*, etc. « Étienne, plein de grâce et de force, opérait de grandes merveilles... » Grâce à Jean Fouquet, nous revoyons donc, pris au vif, Étienne Chevalier, assisté de son saint patron, dans lequel, nous l'avons dit, on peut voir également un portrait.

(2) Ce portrait, découvert et acheté à Oyron dans le château des Gouffier par Roger de Gaignières, fut acquis par le Régent pour le trésor royal, lors de la vente du célèbre amateur en 1717. On le voit à la Bibliothèque nationale de Paris : « Ce portrait a esté mis à la Bibliothèque du Roy par ordre de Monseigneur le Régent. » (Ms. Clairambault 1032, fol. 647.)

(3) Voir les *Heures* du duc de Berry dans la Bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale.

Sur l'autre volet (1), Fouquet a peint la Vierge et l'Enfant Jésus en compagnie des séraphins et des anges, et, dans cette Vierge, ce serait Agnès Sorel qu'il faudrait voir; mais Agnès Sorel, qui était morte en 1450, deux ans avant l'exécution du diptyque de Melun, n'a pu fournir à Jean Fouquet l'occasion d'exécuter un véritable portrait. Le portrait, par à peu près, qu'il a fait ici de la maîtresse du roi a dû, en outre, pour être transporté dans le monde du surnaturel, subir une sorte de transformation. Fouquet, n'étant plus dès lors sur le terrain de la stricte réalité et devant néanmoins donner à son tableau les dimensions de la nature, a perdu pied complètement. Il avait à peindre une Vierge, il n'a pu représenter qu'une idole (2).

Jean Fouquet, répétons-le, malgré les beaux portraits qu'il

(1) Le panneau sur lequel se trouve le portrait d'Étienne Chevalier a 0m,965 de haut sur 0m,830 de large; celui sur lequel on voit la Vierge a 0m,910 de haut sur 0m,810 de large. Ce dernier panneau a donc été coupé de 55 millimètres en hauteur et de 20 millimètres en largeur.

(2) La Vierge, couronnée d'un riche diadème et vêtue d'une robe bleue surmontée d'un long voile blanc, est assise sur un trône enrichi de perles et de pierres précieuses. Sur son genou gauche est posé l'Enfant Jésus. Des anges couleur d'azur et des séraphins couleur de feu font cortège au groupe divin. Dans cette Vierge au sein complètement découvert, c'est Agnès Sorel que le peintre aurait voulu représenter. Agnès Sorel, fille de Jean Soreau, conseiller du comte de Clermont, et de Catherine de Maignelais, mourut le 9 février 1449 au Mesnil, qui, depuis, prit le nom de Mesnil la Belle. Ses entrailles furent déposées à Jumièges, et son corps fut transporté à Loches, pour être enseveli dans l'église du château, où Charles VII lui fit élever un mausolée. Dans la Vierge du diptyque de Melun, on a toujours vu le portrait d'Agnès Sorel. Le recueil de Béthune, que possède Monsieur le duc d'Aumale, contient un portrait crayonné d'Agnès Sorel, qui est parfaitement conforme à la Vierge de Melun. Le Bourguignon Georges Chastelain semble décrire cette Agnès déguisée en Vierge, quand il dit : « Elle éescouvroit les espaules et le saing jusques aux tétins. » (V. *la Renaissance des Arts à la cour de France*, par le comte Léon de Laborde. Additions au t. Ier, p. 677 et suiv. — Vallet de Viriville, *Œuvres de Jehan Fouquet*. Curmer, Paris, 1867, p. 67.)

a exécutés de grandeur naturelle, reste donc quand même un peintre de miniatures. Les peintures des *Heures* d'Étienne Chevalier peuvent être à juste titre qualifiées de chefs-d'œuvre, pourvu toutefois qu'elles restent dans les conditions de la miniature. Si vous les grandissiez, le parfum qu'elles renferment s'évaporerait aussitôt. La Vierge de Melun nous produit l'effet d'une miniature agrandie, où toutes les faiblesses qui auraient été inaperçues dans de très petites figures sautent aux yeux de la façon la plus désobligeante dans des figures de grandeur naturelle. Cette Madone, sèche de facture, vide de forme et nulle d'expression, cet Enfant Jésus sans beauté, ces anges aux articulations disjointes, ramenons-les par la pensée aux proportions de la miniature, et nous aurons sans doute une mignonne peinture qui nous donnera l'illusion de la vérité. Faisons la contre-partie : prenons les anges, les Vierges et les *Bambini* des célèbres *Heures*, grandissons-les aux dimensions de la nature, le charme s'envolera : nous nous trouverons en présence d'une œuvre analogue à la Madone du diptyque de Melun (1). Dans le domaine de l'idéal,

(1) Ce diptyque resta durant trois siècles et demi à la place même où l'avait mis le donateur, ainsi que le constatent : 1° la description qu'en a faite Denys Godefroy en 1661 (*Histoire de Charles VII*, p. 885); 2° l'épitaphe de la fin du dix-septième siècle, provenant du fonds de l'Ordre du Saint-Esprit à la Bibliothèque nationale de Paris; 3° le témoignage de l'abbé Bertin, dans ses *Notes de voyages*, à la date du 20 septembre 1717. Le diptyque de Melun fut volé en 1793 et partagé en deux morceaux : la Vierge devint la propriété de M. van Ertborn et fut donnée par lui au musée d'Anvers; le portrait d'Étienne Chevalier fut acheté à Munich, vers 1807, par le poète Clément Brentano, et donné par lui à son frère George Brentano-Laroche, qui possédait les quarante miniatures depuis plusieurs années déjà. Nous avons dit ce qui advint de tous ces Fouquet. Les quarante miniatures sont en la possession de Monsieur le duc d'Aumale depuis 1890. Le portrait d'Étienne Chevalier vient d'être acheté par le musée de Berlin.

Fouquet, miniaturiste, parvenait à concentrer son rêve en de merveilleuses visions; mais il ne pouvait grandir impunément ses microscopiques tableaux. Aucun peintre français ne l'eût pu faire au quinzième siècle.

Même dans le portrait, où cependant, nous l'avons dit et répété déjà, Fouquet s'élève avec tant d'autorité jusqu'à la hauteur de l'histoire, certaines défaillances ne trahissent-elles pas encore le miniaturiste? Quelque admiration que méritent les deux figures-portraits du volet de gauche du diptyque de Melun, la sécheresse des lignes et certaines aigreurs de coloration, les mains, celles de saint Étienne surtout, avec leurs phalanges démesurément longues, ne dénoncent-elles pas un peintre encore trop insuffisamment pourvu pour avoir raison des difficultés de la grande peinture? Comparativement à ces grands portraits, regardons les trois petits portraits d'Étienne Chevalier peints par Jean Fouquet dans le livre d'*Heures*. Dans ces portraits en miniature, aucune des faiblesses des grands portraits ne se fait sentir, pas une faute n'y peut être signalée : tout y semble parfait ; le dessin, sans reproche dans les mains aussi bien que dans le visage, paraît plein de souplesse et de liberté ; les contours y sont comme fondus dans l'air ambiant ; la couleur, toujours puissante, sans rien de discordant nulle part, est partout harmonieuse. De ce parallèle entre le grand et les petits portraits d'Étienne Chevalier, ne ressort-il pas que Jean Fouquet, même comme portraitiste, est encore et par-dessus tout un miniaturiste?

L'art de peindre a donc compté d'admirables miniaturistes

avant d'avoir de vrais peintres d'histoire. La miniature a produit ses chefs-d'œuvre quand la grande peinture ne pouvait donner les siens; elle a été un art primitif, un moyen précieux d'expression pittoresque aux mains des peintres qui se cherchaient encore ; cachant leurs faiblesses avec prévoyance sous ses très minimes dimensions, elle donnait, en tout petit, l'illusion de grandes choses. Le jour où les peintres purent, sans défaillir, mettre leurs œuvres à la taille de la nature, la miniature n'eut plus les mêmes raisons d'être ; les forts l'abandonnèrent, les faibles seuls lui restèrent fidèles, de sorte que sa décadence répond aux progrès mêmes de l'art. Ouvrez, dans la bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale, les incomparables *Heures du duc de Berry* (1); vous y pourrez suivre, durant une période séculaire, la miniature française de son zénith à son couchant : vous remarquerez que ses chefs-d'œuvre appartiennent à la fin

(1) De tous les fils de Jean le Bon et de Bonne de Luxembourg, Jean de France, duc de Berry, fut le plus bâtisseur. Christine de Pisan a laissé de ce prince le portrait que voici : « Il (le duc de Berry) se délicte et ayme gens subtils, soient clercs ou aultres, beaux livres des sciences morales et histoires notables de polices romaines ou d'autres louables enseignements, moult aima et volontiers on vit tous ouvrages subtilement faicts et par maîtrise beaulx et polis, ornements riches, beaulx édifices dont a fait faire maint en son pays, à Paris et ailleurs. » Le principal siège de la cour du duc de Berry était à Bourges. C'est près de Bourges, dans les prairies de l'Yèvres, que s'élevait le château de Mehun, résidence favorite du duc, dont le donjon délabré survit seul aujourd'hui. Froissart, qui vint en 1381 dans ce château pour y assister aux fiançailles de son maître Louis de Blois avec Marie de Berry, ne tarit pas d'admiration devant ce « très bel hôtel », qu'il regardait comme une des plus magnifiques résidences du monde. L'architecte de ce château était Guy de Dammartin, qui fut, avec Dreux de Dammartin, chargé de diriger les principales constructions entreprises par le duc de Berry à Bourges, à Poitiers, à Lusignan. (Voir *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, par A. de Champeaux et P. Gauchery. Paris, 1894.)

du quatorzième siècle et aux premières années du quinzième, témoin les *Saisons* avec les *Grandes résidences,* auxquelles Andrieu Beauneveu (1) et Paul Limbourg (2) ont travaillé peut-être, tandis que ses œuvres les plus faibles sont de cent ans postérieures. Semblable remarque, dans les mêmes *Heures,* se peut faire pour la miniature italienne. Regardez, notamment, le *Couronnement de la Vierge* et la *Chute des Anges,* les plus belles et peut-être les plus anciennes miniatures de ce manuscrit. Elles avoisinent l'année 1400 et font songer déjà aux fresques que Luca Signorelli peindra, cent ans plus tard, dans la chapelle San Brizio, à Orvieto (3). L'inspiration semble de part et d'autre aussi grandiose, et l'exécution, toutes proportions gardées, est aussi magistrale. Le miniaturiste, en véritable précurseur, a donc été d'un siècle en avance sur le peintre d'histoire.

Jean Fouquet, miniaturiste par excellence, a été lui aussi, pour la peinture française, un précurseur. L'art flamand, après

(1) Voici ce que dit Froissart : « Encore se tenoit le duc (de Berry) à Mehun-sur-Yèvre, et devisoit au maistre de son œuvre de taille et de peinture, maistre Andrieu Beauneveu, à faire nouvelles ymaiges de peinture... Et il estoit bien adressé, car dessus ce maistre Andrieu dont je parolle, n'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges fut demouré, en France ou en Haynnau, dont il estoit de nacion et au royaume d'Angleterre... » L'éloge est peut-être un peu gros; mais, comme Beauneveu, Froissart était de Valenciennes. Il est certain, cependant, que parmi les peintres venus du Nord et appelés par Charles V, Beauneveu était au premier rang. Il fut successivement employé par les villes de Valenciennes, d'Ypres et de Courtrai, par Yolande de Bar de Castel, puis par Charles V, qui commandait, en 1364, à son « amé Andrieu Beauneveu, son ymaigier », la statue tombale de Philippe II, son aïeul.

(2) Paul Limbourg, d'abord au service des ducs de Bourgogne, entra chez le duc de Berry vers 1410.

(3) Le contrat par lequel Luca Signorelli s'engagea à décorer la chapelle San Brizio, dans la cathédrale d'Orvieto, est daté de l'année 1500.

s'être emparé de la Bourgogne, débordait sur la France, et Fouquet, tout en demeurant Français, suivait la voie nouvelle ouverte par les van Eyck. Dans cette voie, nos peintres auraient sans doute aussi trouvé la leur, si, au cours du seizième siècle, l'Italie ne les avait entraînés dans sa propre décadence. En plein quinzième siècle déjà, le courant nous portait à regarder au delà des monts. Fouquet lui-même, dans nombre de ses miniatures, ne nous donne-t-il pas les preuves du charme que les Italiens de son temps avaient jeté sur lui? N'est-ce pas à l'architecture romaine qu'il emprunte les fonds sur lesquels il place les portraits d'Étienne Chevalier et de Juvénal des Ursins? L'italianisme du maître tourangeau, cependant, n'avait rien encore de compromettant pour notre originalité. Il n'en fut pas de même de celui de nos peintres au siècle suivant.

TABLE DES MATIÈRES

Jean Fouquet 1

Les quarante Fouquet 13

I. Étienne Chevalier et son patron saint Étienne, assistés par les anges, rendent hommage à la Vierge et à l'Enfant Jésus 15

II. La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés de la Cour céleste, reçoivent les hommages d'Étienne Chevalier et de son patron saint Étienne 19

III. Le Mariage de la Vierge 23

IV. L'Annonciation 27

V. La Visitation 31

VI. Naissance de saint Jean-Baptiste 35

VII. La Nativité du Sauveur et l'Adoration des bergers 39

VIII. L'Adoration des Mages 43

IX. Marie-Madeleine répand des parfums sur les pieds du Sauveur 51

X. La Cène 55

XI. Jésus livré par Judas 59

XII. Jésus devant Pilate 63

XIII. Le Portement de croix 67

XIV. Jésus crucifié 73

XV. La Descente de croix 77

XVI. Jésus-Christ mort sur les genoux de sa Mère 81

XVII. La Mise au tombeau 85

XVIII. L'Ascension 89

XIX. La Pentecôte 93

XX. La Mission des Apôtres et l'unité du ministère apostolique.... 97
XXI. L'Ange annonce à la Vierge qu'elle va entrer dans le royaume du Christ..... 99
XXII. La Mort de la Vierge..... 103
XXIII. Les Funérailles de la Vierge..... 107
XXIV. L'Assomption de la Vierge..... 111
XXV. Le Couronnement de la Vierge..... 115
XXVI. L'Intronisation de la Vierge..... 121
XXVII. Le Martyre de saint Étienne..... 125
XXVIII. Saint Paul sur le chemin de Damas..... 129
XXIX. Martyre de saint Jacques le Majeur..... 133
XXX. Martyre de saint André..... 137
XXXI. Martyre de saint Pierre..... 141
XXXII. Saint Jean dans l'île de Pathmos..... 145
XXXIII. Martyre de sainte Apolline..... 147
XXXIV. Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie..... 151
XXXV. Intronisation de saint Nicolas, évêque de Myre..... 155
XXXVI. Saint Hilaire présidant un concile..... 159
XXXVII. Saint Thomas d'Aquin enseignant dans un couvent de l'Ordre de Saint Dominique..... 163
XXXVIII. Job et ses prétendus consolateurs..... 167
XXXIX. Les Funérailles..... 171
XL. La Toussaint..... 175

Conclusion..... 179

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C^ie^

RUE GARANCIÈRE, 8

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01450 6519